TRIVIUM

SCHWEIZ. VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

REVUE TRIMESTRIELLE SUISSE
D'ETUDES LITTERAIRES

RIVISTA TRIMESTRALE SVIZZERA
DI CRITICA LETTERARIA

Jahrgang VI Heft 4

Richard Alewyn — *Hofmannsthals Anfang: «Gestern»*

Paul Zumthor — *La Carte de Tendre et les Précieux*

Emil Staiger — *Zum Problem der Poetik*

Theophil Spoerri — *Chronik*

Fredi Chiappelli — „

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

Zuschriften an:

Atlantis Verlag, Zeltweg 16, Zürich

Jahrgang VI Heft 4

Seite	241	*Hofmannsthals Anfang: «Gestern»*	Richard Alewyn
„	263	*La Carte de Tendre et les Précieux*	Paul Zumthor
„	274	*Zum Problem der Poetik*	Emil Staiger
„	297	*Chronik*	Theophil Spoerri
„	308	„	Fredi Chiappelli

Die Mitarbeiter dieses Heftes: Richard Alewyn, New York; Paul Zumthor, Basel; Emil Staiger, Zürich; Theophil Spoerri, Zürich; Fredi Chiappelli, Firenze-Zürich.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich, Printed in Switzerland

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

HOFMANNSTHALS ANFANG: «GESTERN»

Von Richard Alewyn.

Nichts kann seltsamer sein als Hofmannsthals dichterischer Anfang. Kaum hat er die Hand angelegt, so berührt sie auch schon das Äusserste, das ihm zu erreichen vergönnt war. Von seinem achtzehnten Jahre, vom *Tod des Tizian* (1892), bis zu seinem Tode hat er sich gewiss gewandelt. Er ist reicher geworden und reifer, er hat sich neue Mittel angeeignet, er hat dazu gelernt, doch die einmal erreichte Stufe der Vollendung hat er nicht mehr überboten. Wenn nicht die Herausgeber der *Nachlese der Gedichte* aus verschollenen Blättern eine Handvoll halbreifer Verse ausgegraben hätten, hätte man glauben können, dass hier einmal die Ordnung der Natur aufgehoben sei und dass einer Meister werden konnte, ohne jemals Schüler gewesen zu sein.

Auch so sind es nur ein paar Schritte, mit denen Hofmannsthal den ganzen Abstand zurücklegt, um den Andere ein Leben lang mühselig und gnadenlos ringen. Aber es verlohnt sich vielleicht, diese Entwicklung auf ihrer wichtigsten Etappe einen Augenblick anzuhalten, eine Stufe unter dem Gipfel, und Hofmannsthals Anfang aufzusuchen in dem kleinen Spiel, das er als Siebzehnjähriger im Jahre 1891 unter dem Pseudonym Theophil Morren veröffentlichte.

Das *Gestern* ist das früheste Gedicht, das Hofmannsthal selbst in späteren Sammlungen seines Werks aufnahm, das erste also wohl, in dem er sich genügend wiedererkannte. Es ist in der Tat das erste, in dem das Trübe und Peinliche restlos abgestreift ist, das sich leicht einschleicht, wenn ein junger Mensch öffentlich von sich selbst zu reden beginnt, das erste also, wo ihm gelungen ist, sein Ich durch fremde Maske und gesteigerte Gebärde zu distanzieren, das erste aber auch vielleicht eben darum, wo er seinen eigenen Ton gefunden hat, und das man, wenn sein Verfasser nicht überliefert wäre, ohne Schwanken Hofmannsthal zuweisen würde.

Dieses kleine dramatische Spiel aus zehn Szenen und 800 Versen verleugnet in keiner Zeile, dass es von einem Sieb-

zehnjährigen, in keiner aber auch, dass es von Hofmannsthal ist. Siebzehnjährig ist das Sich-Vergreifen im Stoff, das Sich-Übernehmen in den Massen, das Naive der Technik und all das Unerprobte der Gedanken und Gefühle, aber siebzehnjährig ist es, wie kein anderer es war, von einer nicht wiederkommenden Anmut und Schlankheit, wohlgeboren und gutgewachsen. Es ist nur ein erstes Versuchen der Kräfte, ein Üben der Waffe, Abstecken des Raums, Abschätzen des Abstands, und doch ist schon alles hier: der Schütze und der Bogen, das Feld und das Ziel, und nichts fehlt als der Schuss. «Nichts wird im Manne sein, was nicht im Kinde war», hat Hofmannsthal später einmal anlässlich Victor Hugos gesagt. Es gilt für keinen mehr als für ihn selbst. In diesem Beginn schon ist das ganze Werk Hofmannsthals enthalten bis zu jener Stelle, wo es unvollendet abbrechen wird, enthalten wie der Keim die Pflanze enthält.

Alle Elemente Hofmannsthals sind hier schon da: Das Stoffliche, das Seelische und das Sittliche, — Bildung, Magie und Erfahrung, — das geschichtliche Wissen, der Traum des Ich und die Lebensweisheit, — nur sind sie weder geklärt noch miteinander im Einklang. Der geschichtliche Stoff ist noch zu fern, um lebendig angeeignet, der seelische Stoff noch zu nahe, um verarbeitet, der sittliche Erfahrungsstoff noch zu karg, um verdichtet zu sein. Darum sind hier der Raum der Handlung, das Schicksal der Seele und die Lehre vom Leben noch nicht eins und e i n e r Vision entsprungen. Der Dichter horcht noch nicht den Figuren und den Geschehnissen ihren natürlichen Spielraum ab, sondern er versetzt sie ungefragt in den fertig gezimmerten Festraum, den ihm die historische Bildung des Zeitalters liefert, und die Lehre wird mehr der Fabel von aussen zugeleitet als von ihr abgeleitet.

Drei Gedichtgattungen sind in diesem kleinen dramatischen Versuch im Keime angelegt: Das grosse historische Ausstattungsschauspiel mit grossem Personal und reicher Aktion, das lyrische Monodrama als Aussprache einer berauschten und gequälten Seele und das schlanke Proverb, das eine falsche These dramatisch widerlegt und umkehrt. Drei Themen hat dieses schmale Spiel: ein geschichtliches, ein modernes und ein ewiges, und in drei Kreisen setzt es sich ab: ei-

nem dekorativen Rahmen (die Renaissance), einem psychologischen Gemälde (der junge Mensch dieser Zeit) und einer moralischen Lehre (Widerlegung des Ichwahnes und des Vergänglichkeitsrausches).

Der Renaissanceraum und das Renaissancekostüm dieses Stücks sind nicht um der Handlung willen da, sondern sind unabhängig von ihr in der Phantasie des Dichters vorhanden. Die Wiederherstellung eines grossen Zeitalters der Geschichte, seiner Sachen, Sitten und Gesinnungen aus kulturhistorischem Wissen und kunsthistorischem Kennen und seine Schaustellung auf der Bühne ist ein Selbstzweck des Dichters, dem er wohl die Hälfte seines kleinen Dramas opfert. Wenn Hofmannsthal den Schauplatz beschreibt, den «Gartensaal im Geschmack der sinkenden Renaissance», und seine Einrichtung Stück um Stück aufzählt, so nennt er lauter Gegenstände, die weder als Requisiten noch als Symbole mit der Handlung verbunden sind, sondern die durch beliebige andere, wofern sie nur stilgleich sind, ersetzt werden könnten. Die «schwarze Ebenholztruhe, die in lichtem eingelegtem Holz harfenspielende Tritonen und syrinxblasende Faune zeigt» (207) [1] und all die anderen Gegenstände und Geräte aus der Werkstatt des Schreiners oder des Schnitzers, des Schneiders oder Schmieds, des Juweliers oder des Tapezierers, aus edlen Stoffen und Steinen, Hölzern und Metallen, — sie haben keinen anderen Zweck als alt und echt zu sein.

Dem gleichen Anstoss enspringt die Sittenmalerei der Figuren. Sie sind lebende Bilder, Charaden, aus denen man erraten soll, welches Kapitel der *Kultur der Renaissance* sie illustrieren. Der behagliche und genüssliche Kardinal von Ostia steht als Beispiel für den verweltlichten Klerus, der verwegene und verschlagene Vespasiano für das gewissenlose Tatmenschentum, der Stutzer und Schmarotzer Mosca und der Possenreisser Corbaccio sind die typischen Höflinge. Die Künstlerschaft ist vertreten durch den Maler Fortunio und den Dichter Fantasio (dieser freilich auch Mundstück des Verfassers, seiner Gedanken, so wie Andrea seiner Ge-

---

[1] Die Seitenzahlen beziehen sich auf den Band *Gedichte und lyrische Dramen* (1946) der neuen Gesamtausgabe, herausgegeben von Herbert Steiner.

fühle). Die unbefangene Sinnenfreude verkörpert Arlette, das verwöhnte Spielzeug von Andreas Liebe, anmutig, leichtsinnig, süss und verträumt — die einzige Gestalt des Stückes übrigens, die nicht synthetisch aus Eigenschaften und Gesinnungen hergestellt sondern lebendiges Geschöpf ist. Und die düstere Gegenwelt von Askese und Sinnenhass ist dargestellt in dem Sektierer Marsilio, dramatischem Widersacher zugleich und malerischer Folie der weltlichen Lebenslust. Als solcher verkörpert er nicht nur Sitten, sondern verkündet auch Gesinnungen, wie nur noch Andrea, der Held des Spieles.

Andrea erhält zwar seinen Charakter von der Idee des Stückes, aber auch er empfängt seinen Platz und seine Rolle von der Kulturgeschichte. Er ist der reiche Hausherr der Renaissance, aus vornehmem Geschlecht, von einem Hofstaat von Freunden und Frauen, Schmeichlern und Schmarotzern bedient und verwöhnt, der grossmütige und launische Gönner der Künstler, der verschwenderische Bauherr, der glänzende Reiter, Fechter, Segler ... moralisch vorurteilslos bis zur Pedanterie, bereit, jeden Betrug zu bewundern, solange er nur kunstvoll geschmiedet ist, auch wo er selbst die Kosten zu tragen hat, überhaupt ein glühender Verehrer alles Verbotenen und Verruchten, der klassische Vertreter des «ästhetischen Immoralismus» also und ein gewissenhafter Leser von Oscar Wildes *On the Decay of Lying* ... ferner ein Verächter des Gewöhnlichen und Gemeinen, von Gesetz und Sitte, und damit ein Apostel der aristokratischen «Herrenmoral» ... Und wenn es eine Rücksicht gibt, die ihn zügelt, dann ist es die, sein «Leben als Kunstwerk» zu gestalten. Indem er alle die Eigenschaften vereinigt, die seine Freunde getrennt besitzen, ist er der wahre «uomo universale», der «Renaissancemensch», wie er von Stendhal bis Burckhardt und Nietzsche «im Buche steht».

Das alles ist kulturgeschichtliches Bilderbuch, entsprungen der Freude am Wiedergeben des Gelernten, am Verlebendigen des Überlieferten, ein nicht geringes Unternehmen, an dem ausgewachsene fünfaktige Dramen zu scheitern pflegen, und mit dem hier mit Ausnahme von Arlette und Andrea alle Personen des Stückes beschäftigt sind, ohne auch nur an

seine Substanz zu rühren. Von dieser her gesehen sind sie nur malerische Komparserie, und ihre dramatische Aufgabe erschöpft sich etwa darin, die Auf- und Abgänge der beiden Hauptfiguren zu veranlassen und ihnen die Stichworte zu reichen.

So hat sich hier die Absicht, ein Zeitalter darzustellen — nicht seinen Duft, dazu genügt, wenn er vollkommen ist, ein Vers, sondern seinen Inhalt —, zu einem Sonderzweck verselbständigt, der die Verhältnisse gefährdet. Was nur Dekoration bleiben sollte, droht den Bau zu verdecken. Raum und Figur passen nicht zueinander. Zu dem Renaissanceschauspiel, zu dem hier angesetzt wird, gehört ein Anspruch, zu dieser Aufmachung ein Pathos, das der Dichter zu erfüllen noch nicht einmal willens war, und das weder der Seelenlage der Gestalten noch der Tonlage des Vorgangs entsprach. Zu dem schlanken Wuchs dieser Legende vom jungen Menschen und dem Leben, zu ihrer gedämpften Weise von früher Enttäuschung und erstem Schmerz passt stilistisch vielleicht ein Rokoko, wie Hofmannsthal es ein Jahr später im Prolog zu Schnitzlers *Anatol* beschwört, ein Biedermeier, wie das des *Tor und Tod* oder des *Weissen Fächers,* allenfalls das Quattrocento der Präraffaeliten, aber nicht der lärmende, üppige Pomp der Spätrenaissance.

Freilich, gegen dieses Stück so streng verfahren, heisst schon im Anfang es verfehlen. Solche Vorwürfe häufen Gewichte, die schwerer sind als sein Anspruch, und unter denen es sich nur flüchtig beugt, um sich unversehrt wieder aufzurichten. Darum tut man gut, jeden Einwand freiwillig wieder zurückzunehmen. Es ist dies alles doch nur beinahe. Gewiss steckt in dem Stück die Versuchung zu dem grossen kulturhistorischen Ausstattungsschauspiel und der dramatischen Historienmalerei der Zeit Makarts und der Meininger. Es wäre dazu gekommen, wenn Hofmannsthal ihm fünf Akte gegeben hätte statt eines, und ein grosses Personal und eine lärmende Aktion. Aber dann wäre es nicht von Hofmannsthal. Es wäre keine Schande für einen Siebzehnjährigen gewesen, dieser Verführung zu erliegen, aber mit einer ebenso unschuldigen wie verblüffenden Sicherheit umgeht er sie, indem er das Historienspektakel dem ihm vertrauten Rahmen

der Liebhaberbühne anpasst und der schlanken Form der Spiele Brownings und Mussets. Damit ist nach äusseren Massen und innerem Wuchs etwas Neues entstanden, etwas Geistigeres als der massive Materialwahn und etwas Edleres als der protzige Pomp des grossbürgerlichen Renaissancekults der Gründerepoche, wenn noch nicht ein Leib, so doch schon eine Hülle für das andere Seelentum, das in dem Helden Andrea zum ersten Male zu Worte kommt.

Denn wenn Andrea dazu verurteilt scheint, in einem Rahmen zu leben, den er nicht auszufüllen vermag, dann ist er in dieser Lage doch nicht von ungefähr, sondern wie ein spätgeborener Erbe im Hause seiner Ahnen. Und wirklich gehört er von einer Seite zu dem Geschlecht von Nietzsches Renaissancemenschen, nur in der zweiten Generation mit den dünneren Seelenwänden und den feineren Nerven. Er verhält sich zu Nietzsches «Renaissance» etwa wie Hamlet zur wirklichen und wird wie Hamlet an diesem Widerspruch zu Fall kommen.

Seine Seele ist nicht schwer zu lesen. Der Dichter sorgt dafür, dass keine seiner Eigenschaften unbemerkt bleibt, indem er ihm kurzerhand alles darüber Wissenswerte selber in den Mund legt, auch was er garnicht wissen darf. In den ersten fünf Szenen trägt Andrea im Gespräch mit ebensovielen Figuren seine Eigenschaften und Gesinnungen mit einer Bereitwilligkeit vor, für die der Leser gewiss nur dankbar sein kann, die aber seinen Gesprächspartnern — alles alten Freunden — ein wenig überflüssig erscheinen muss.

In Andrea hat Hofmannsthal zum ersten Male das Wunschbild oder Wahnbild einer reichen und seligen, ungestörten und unbeirrten, traumwandelnd durchs Leben schreitenden Jugend beschworen, der weit und breit nichts als Segen bereitet zu sein scheint. «Die schwebend unbeschwerten Abgründe und die Gärten des Lebens tragen» auch ihn. Wenigstens scheint er bisher nichts als dieses erfahren zu haben. Vom Glück verwöhnt, von der Sorge verschont, Herr eines Hauses, das ausgestattet ist mit edlen und köstlichen Dingen, von Freunden und Frauen umschwärmt, die von keinem Wunsch beseelt scheinen, als seinen Launen zu dienen, lebt er in der Mitte eines Reiches, das nichts als sein Wesen widerspiegelt.

Es scheint, dass er nie auf eine Schranke gestossen ist, dass er sich nie einen Wunsch hat versagen müssen. Er weiss von keinem Gewissen und keinem Gebot, er kennt nichts als «der freien Triebe freies Spiel» (233). So lebt er in vollkommenem Einklang mit der Welt und sich selbst.

Er kennt wohl den Schmerz, die Melancholie des Abschieds etwa oder die Schwermut der Erinnerung, aber auch solchen Stimmungen vermag er einen Genuss zu entlocken. Einen wahren Widerstand oder Widerspruch hat er noch nicht erfahren. Er findet überall nur Übereinstimmung zwischen dem Innen und dem Aussen, zwischen dem Wunsch und der Erfüllung, und darum überall nur die Bestätigung, ja die Spiegelung seines Ich. So ist die Welt für ihn eigentlich gar keine Wirklichkeit, die ihm als etwas Anderes und Fremdes gegenüberstünde, sondern nur die Gleichung seines Ich. Dinge und Menschen sind nur da, um von ihm besessen und genossen zu werden. So wie die Natur ihm die Gleichnisse liefert für die wechselnden Witterungen seiner Seele, wie totes Gerät ihm dient als Werkzeug seiner Launen, so benutzt er seine Freunde als Stichworte seiner Stimmungen, jeden nach seiner Art. Sie haben kein Dasein unabhängig von seinem Bewusstsein: «Ihr Wesen ist nur Schein, Ich lebe, der sie brauche, ich allein» (215). Nur manchmal wandelt ihn ein Gefühl der unendlichen Einsamkeit an, das die trübe Kehrseite dieses Wahnes ist: «Es ist ja Leben stummes Weiterwandern, Von Millionen, die sich nicht verstehn, Und wenn sich zwei ins Auge sehn, So sieht ein jeder sich nur in dem Andern» (214).

Was er verkündet, ist die Lehre des Impressionismus[1]:

Die Welt ist mein Eindruck, will er sagen. Es gibt für mich keine Wirklichkeit unabhängig von meinem Bewusstsein und auch kein Du. Ob mein Eindruck objektiv eine Täuschung ist, was kümmert es mich? Und so versteigt er sich der Geliebten gegenüber zu der Behauptung, dass, selbst wenn sie ihm untreu wäre, es ihm nichts ausmachen würde: «Und

---

[1] Über einen späteren Vertreter der impressionistischen Weltanschauung bei Hofmannsthal siehe: Richard Alewyn, *Hofmannsthals erste Komödie*, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts Frankfurt a. M., 1936, besonders S. 310 ff.

wenn Du mich betrögest und mein Lieben, Du wärst für mich dieselbe doch geblieben» (213). Das ist eine vermessene Rede, die er mit bitterem Leide wird bezahlen müssen.

Beredter noch wird von Andrea ein anderes Gesetz des impressionistischen Lebens gepredigt, das, welches dem Stück den Namen gegeben hat: die Vergänglichkeit. Nicht nur die Welt, auch die Seele wandelt sich unaufhörlich. Ja, es ist die Natur der Eindrücke selbst, sich zu verbrauchen, der Empfindungen, sich abzustumpfen. So bedarf es zum Leben eines ständigen Wechsels der Reizquellen und Reizstellen. Stillstand ist gleichbedeutend mit Tod. Jeder Versuch, sich an das Vergangene klammern, die fliehende Stunde festhalten zu wollen, ist ein Verrat am Leben. Ihn schaudert vor dem Gespenst des Ausgelebten, ihn ekelt vor dem schalen Geschmack abgestandener Wünsche. Es ist ihm, als ob er an die tote Vergangenheit angeschmiedet werden sollte, wenn ihn jemand an seine Laune von gestern zu erinnern versucht. Jeder Augenblick hat sein eigenes Gesicht und Gesetz: «Ein jeder ist des Augenblickes Knecht, Und nur das Jetzt, das Heut, das Hier hat Recht, . . . Das Gestern lügt, und nur das Heut ist wahr . . . Lüge wird die Wahrheit, die erstarrt» (217). So wird dies zum Gebot der Wahrhaftigkeit: «Lass dich vom Augenblicke treiben, Das ist der Weg dir selber treu zu bleiben!» (217). Das Gestern aber hat auf das Heute kein Recht, das Heute gegenüber dem Gestern keine Pflicht — «Wer darf verlangen, wer versprechen Treue?» (223) — und auch keine Macht: Ein Abgrund trennt jedes Gestern von jedem Heute, und keine Brücke führt darüber. Dies ist der andere Wahn, in dem Andrea schwebt, und aus dem er unliebsam geweckt werden wird.

Das alles sieht sehr nach einer leichtherzigen Lebemannsphilosophie aus, einem sophistischen Vorwand zur schrankenlosen Ausschweifung zum Verwechseln ähnlich. Aber damit würde man Andrea missverstehen. Er ist durchaus nicht leichtsinnig, er ist es vielleicht sogar noch weniger, als es der Dichter wünscht. Er ist durchaus ein Mann von Grundsätzen, wenn diese sich auch von denen bürgerlicher Lebensführung unterscheiden, Grundsätzen, die er keineswegs nur als persönliches Privileg in Anspruch nimmt, sondern die er in der

unschuldigsten Weise zur allgemeinen Maxime erhebt. Dieser Hang zum Reflektieren und Moralisieren ist es, was ihn überhaupt erst verwundbar macht, und was ihn von Arlette unterscheidet, die wirklich das triebhafte Wesen ist, das Andrea zu sein wähnt, und die den Subjektivismus und Impressionismus so naiv lebt, wie Andrea ihn lehrt. So wird Arlette vielleicht auch zu leiden haben, aber sie wird nie mit sich selbst uneins werden. Sie kann vielleicht sogar zugrundegehen, aber sie wird nie innerlich scheitern. Nur bei einem so völligen Mangel an Bewusstheit und Gewissen ist es überhaupt möglich, die Philosophie Andreas zu leben. Nur dass Andrea andererseits gewohnt ist, nachzudenken, und den Mut hat, schonungslos Konsequenzen zu ziehen, kurz, dass er ein Gewissen hat, wird ihm viel Leid eintragen, aber auch wirkliche Erfahrung.

Sein Nachdenken dient angeblich durchaus nur der Erhöhung des Lebens. Er weiss zwar, dass Reflexion den Genuss stört (S. 213), tatsächlich aber sehen wir ihn von der ersten bis zur letzten Szene mit wenig anderem beschäftigt, als das Wesen des Genusses und seine Bedingungen zu untersuchen. Er empfindet die Verwegenheit, aber noch nicht die Fragwürdigkeit dieses Unternehmens — einfacher als später Claudio im *Tor und Tod,* der gerade am Bewusstsein seiner Bewusstheit leidet.[1] Wo Claudio sich nach Vergessen sehnt, will er wach sein. Er will nicht bloss leben, er will wissen, dass er lebt und damit seinen Genuss womöglich verdoppeln. Diese Wachheit ist sein Unglück; sie kann sein Heil werden.

Nicht so sehr als die angenehmeren als vielmehr als die aufrichtigeren rühmt Andrea seine Grundsätze. Der Aufwand, den er mit Begriffen treibt wie Lüge, Täuschung, Wahrheit, lässt es vermuten, dass er sich von Ibsen und Tolstoi wie gegen die Kompromisse so auch gegen die Illusionen hat empören lassen. Einmal aus seinem Schlummer erwacht, wird er sich weder die Fortsetzung des schönen Wahns gönnen noch die Wohltat der Wut. Mit einem selbstquälerischen Verlangen nach Desillusionierung begehrt er nichts als die nackte Wahrheit:

---

[1] Darüber Richard Alewyn, Hofmannsthals *Tor und Tod,* Monatshefte für deutschen Unterricht, XXXVI, 1944.

«Ein Aug, entblösst von weich gewohnter Binde,
Dem grell die Wirklichkeit entgegenblinkt,
Das Heute kahl, das Gestern ungeschminkt!
Ein hüllenloses Sein, den Schmerzen offen,
Vom Licht gequält, von jedem Laut getroffen!» (S. 243)

So wird er mit eigener Hand den selbstgewebten Traum zerreissen, und, so selig er sich in der Täuschung wiegte, so unbarmherzig die Enttäuschung vollenden.

Aber auch diese Wachheit ist noch ein Teil seines Wahns. Sie wäre vielleicht imstande, ihn langsam von innen zu zerfressen (wie Claudio im *Tor und Tod*, jenen alternden Andrea), aber sie hat keine Macht, ihn aus seinem Traum zu wecken. Dazu bedarf es eines Stosses von aussen, einer echten Erfahrung.

Ein erster solcher Stoss, der auf sein Herz gezielt scheint, gleitet freilich ohnmächtig an ihm ab: Es meldet sich ein Jugendfreund, Marsilio, um ihn (ein wenig wie Posa den Don Carlos) an die gemeinsamen Schwüre ihrer Jugend zu erinnern und (etwa wie Greger Werle von Hjalmar Ekdahl) die «unbedingte Forderung» einzulösen. In ihm hat sich der heilige Eifer erneuert, der in dem Gottesmann Savonarola brannte, und als Anführer einer Schar von Geisslern und Bilderstürmern eifert er gegen Üppigkeit und Sinnenlust. Damit tritt dem Andrea im doppelten Sinne ein Gegenspieler gegenüber: der ethische dem impressionistischen Menschen und der Asket dem Geniesser. [1]

Mit seiner Unbedingtheit bringt nun Marsilio etwas mit, was Andrea zunächst nur peinlich berührt, einen Hauch von düsterem Fanatismus, Sektierertum und Intoleranz und einen Begriff, der ihm verhasst ist: «Partei». Vielleicht weil er an eine geheime Schwäche des impressionistischen Menschen rührt. Die Lehre von der rückhaltlosen Hin-

[1] Wenn man bemerkt, dass die Gestalt des Sittlich-Fordernden bei Hofmannsthal gerne die Maske Georges trägt, so darf das nicht so verstanden werden, als ob diese Gestalt erst mit George in Hofmannsthals Werk eingetreten sei. Die Gegenüberstellung von Marsilio und Andrea im *Gestern*, vor der Begegnung Hofmannsthals mit George entstanden, ist das Urbild aller ähnlichen Entgegensetzungen in Hofmannsthals Werk wie der „Freund" und Claudio im *Tor und Tod*, Pierre und Jaffier im *Geretteten Venedig* und ihre Abwandlungen.

gabe an jeden Trieb und an jeden Reiz ist unzweideutig, solange Welt und Mensch einfach geschaffen sind (wie es der Fall der Renaissance gewesen sein mag). Wenn aber die Reize sich vervielfältigen und die Seelen sich zerteilen, dann droht die Person sich aufzulösen und die Lebenslinie zu zerbrechen. Wo die Seele «ein Beieinandersein von tausend Leben» (223) ist («multanime» sagte man wohl damals in Frankreich) und die Welt ein Labyrinth von Lockungen, da schwankt das Gefühl. So gerät Andrea gelegentlich ins Gedränge, wenn er nicht nur Ja sondern auch Nein sagen soll. («Ich kann nicht wählen, denn ich kann nicht meiden» S. 230).

Eine solche Entscheidung, nur viel grundsätzlicher, ist es, vor die er durch Marsilio gestellt wird, und der er sich in einer so verblüffenden wie folgerichtigen Weise entzieht. Er verwandelt auch die Askese in einen nur noch raffinierteren Reiz. Die Züchtigung des morschen Fleisches, das Schwelen der Scheiterhaufen, die Todesschauer, das verspricht neue, ungeahnte Genüsse, deren Stachel tiefer wühlt als selbst die Sinnenlust. So gelingt es ihm auch hier noch, sich zu eigen zu machen, was ihn widerlegen sollte, und das ethische Entweder - Oder in ein impressionistisches Sowohl - Als Auch zu verwandeln. Damit ist dieser scheinbar tödliche Stoss pariert, der Gegner entwaffnet.

Solange die Welt sich verhält, als wäre sie aus gleichem Stoff mit ihm, oder solange es Andrea gelingt, sich selbst der Wirklichkeit nachzuverwandeln, bleibt er unverwundbar. Erst wenn ein Stück seiner Umgebung sich seinem Bann entzieht und sich untersteht nach eigenem Gesetz zu leben, entsteht der Widerspruch, der ihn aus dem Schlummer rütteln wird. Und das ist die schmerzliche Erfahrung, die ihm zuteil wird. Er muss entdecken, dass Arlette ihm untreu gewesen ist und, was noch schlimmer ist, er kann ihr darum keinen Vorwurf machen: sie hat ja damit nichts anderes getan, als was er sie gelehrt hat. Denn nicht so sehr die Verletzung seiner Rechte, die Widerlegung seiner Maxime ist es, was ihn erschüttert, dass seine Maxime nur als eine persönliche denkbar ist, als eine allgemeine aber sich aufhebt. («Das gilt für mich, nicht minder gilt's für sie, Und, seltsam, daran glaub ich, dacht ich nie.» S. 242)

Damit tritt ihm zu seiner grössten Überraschung etwas entgegen, womit er bisher — ein wenig naiv — nicht gerechnet hatte: ein Du. Das will sagen, ein Wesen, das seinerseits ein Ich ist und absoluter Mittelpunkt einer Welt, in der nun umgekehrt Andreas nur eine Nebenrolle spielt. Damit ist die prästabilierte Harmonie zwischen Wunsch und Welt, die er so schlicht vorausgesetzt hatte, zerstört. Er sieht sich aus dem Mittelpunkt des Daseins herausgeschleudert. Die Welt weigert sich, sein Geschöpf zu sein. Damit sind alle ihm bekannten Formen des Umgangs zwischen dem Ich und dem Du, zwischen dem Ich und dem Ding, aufgehoben. Und mit der gleichen Einseitigkeit, mit der er vorher aufgestellt hatte: Das Du ist das Ich, folgert er nun: Das Du ist unerreichbar. («denn es durchweht mich ein Erkennen, Wie grenzenlose Weiten Menschen trennen! Wie furchtbar einsam unsre Seelen denken . . .» S. 245) Damit findet sich der Umschwärmte und Umschmeichelte auf einmal in der Einsamkeit. Arlette wird nur aus ihrem bisherigen Hause, er wird aus seiner bisherigen Welt verstossen und bleibt allein auf der Bühne zurück.

Das Du (oder sollte man vielleicht nur sagen: das andere Ich?) und der Zusammenbruch des impressionistischen Ich, das ist die eine Erfahrung, die Andrea macht. Sie wäre keine wirkliche Erfahrung, sondern nur eine flüchtige Stimmung, wenn Andrea wirklich der Impressionist des Augenblickes wäre, der er zu sein glaubte. Ein solches Wesen ist zwar Arlette. Für sie ist ihre Untreue nur der Rausch einer Nacht gewesen, der verflogen ist mit der Stimmung der Stunde. Sie ist nicht mehr dieselbe, die sie gestern war: «Ein Abgrund scheint von gestern mich zu trennen, Und fremd steh ich mir selber gegenüber» (S. 247). Selber ohne Gewissen und ohne Reue, kann sie nicht verstehen, was Andrea quält und was ihn zwingt, die tote Vergangenheit wieder aufzurühren. Und sie lebt auch damit nur, was Andrea gepredigt hat. Andrea aber, sogar des Trostes beraubt, sie verdammen zu können, muss entdekken, dass er sich auch darin getäuscht hat: Das Gestern ist kein Wahn, sondern hat ein Wesen, mächtiger als er gewusst hat. «Dies Gestern», so hält er «ruhig ernst» der Ungetreuen vor, «ist so eins mit deinem Sein, Du kannst es nicht verwischen, nicht vergessen: Es i s t, solang wir wissen, dass es

w a r.» Und ferner: «. . . heute — gestern ist ein leeres Wort: Was einmal war, das lebt auch ewig fort» (S. 248). Mit dieser Umkehrung auch der zweiten These, der These von der Flüchtigkeit des Augenblicks, hat die kleine Handlung ihr Ziel erreicht.

Die Abrechnung ist freilich nicht so klar, wie wir sie hier vorgelegt haben. Gerade die Ableitung der Moral aus der Handlung enthält einige Fehler, die wir nicht verschweigen dürfen. Zunächst dürfen wir unsere Verwunderung nicht länger unterdrücken, dass das Stück, im Gegensatz zu der Erwartung, zu der der Titel verleiten konnte, nicht nur eine Lehre vorträgt, sondern deren zwei. Zwei Sätze werden von Andrea in der ersten Szene behauptet: Das Ich ist alles, und: Der Augenblick ist alles. Damit werden zwei Dinge geleugnet: das Du und die Dauer. Beide Behauptungen sieht sich Andrea am Ende genötigt zu widerrufen. Gewiss ist der These, die dem Stück den Titel geschenkt hat, weit mehr Raum und Gewicht geschenkt, ihre Widerlegung aber ist um so unsicherer begründet. Es wird sich zeigen, dass in diesem Stück die Erfahrung der Dauer so angelegt ist, dass sie die Erfahrung des Du voraussetzt.

Zunächst verlangt die Verdoppelung der These eine Verdoppelung der Widerlegung. Da aber für beide Erfahrungen nur ein und derselbe Vorgang (Arlettes Untreue) zur Verfügung steht, muss dieser doppelt ausgewertet werden. So erklärt es sich, dass Andrea nur in Etappen davon Kenntnis erhalten darf: Auf der ersten Stufe (Szene 8, 9 und erste Hälfte von 10) ergreift ihn nur allgemein der Zweifel an Arlettes Treue (um ihn auf die Wirklichkeit des Du zu stossen) und erst dann, als er Arlette zur Rede stellt (Szene 10, zweite Hälfte), erfährt er, dass es gestern geschehen ist (um daran die Fortdauer alles Geschehenen zu erkennen). Dass es dem Dichter mehr um die letztere Erfahrung zu tun ist, ist allerdings daran zu erkennen, dass er sie an das Ende gestellt und dass er ihr ein stärkeres seelisches Gewicht verliehen hat. Der Verdacht von Arlettes Untreue findet Andrea leidlich gefasst. Er tröstet sich mit der Aussicht, im Schmerz der Erinnerung eine Entschädigung zu finden. Über die Eröffnung, dass es erst gestern geschehen ist, kommt er nicht hinweg.

Das ist schon rein psychologisch eine seltsame Umkehrung der wahren Gewichtsverhältnisse. Misslicher aber noch ist, dass damit das Gegenteil dessen demonstriert wird, was bewiesen werden soll. Andrea soll lernen, dass alles, was einmal war, ewig fortdauert, und dass die zeitliche Nähe oder Ferne daran nichts mehrt oder mindert, und er zeigt gerade, wieviel es ihm ausmacht, dass es erst gestern geschah und nicht etwa vorgestern. Auch ist, wenn ihn nur das Gestern quält, nicht einzusehen, warum er Arlette auf immer davonschickt.

Der Fehler entspringt einer unbemerkten Begriffsverschiebung zwischen dem buchstäblichen und dem symbolischen Gebrauch des Wortes «gestern». In der Handlung bedeutet «gestern» nur einen bestimmten Tag, den dem heutigen vorangegangenen, und so geht es hier um die Frage: Gestern oder Vorgestern?, in der Moral aber steht «Gestern» für alles, was dem Heute vorhergegangen ist, und hier geht es um die Frage: Vergangenheit oder Gegenwart?

Aber schlimmer noch: Was Andrea geleugnet hatte, war ja die Dauer s e i n e r gestrigen Stimmung oder Ansicht gewesen. Ist diese These eigentlich durch seine Erfahrung widerlegt? Was er erfährt, ist ja doch nur Arlettes Gestern, für ihn dagegen ist diese Erfahrung durchaus eine heutige. Wenn also Andrea aus dieser Erfahrung Schlüsse auf die Fortdauer des Gestern zieht, kann er sich nur auf Arlettes Gestern berufen, nicht auf sein eigenes. Was Andrea hier erfährt, ist etwas ungleich Verwickelteres, nämlich, dass Arlette auch noch heute für ihn dieselbe ist, die sie für sich gestern gewesen ist, mit anderen Worten: nicht die Fortdauer des Ich, sondern die Fortdauer des Du. Somit wird die Erfahrung der Dauer hier erst auf dem Umweg über die Erfahrung des Du gewonnen. Diese wird hier vorausgesetzt und musste darum vorhergehen. So ist das Haupt- und Titelthema unlöslich mit dem versteckten Nebenthema verschlungen, das wir als die zweite Mitte des kleinen Spiels erkannten.

Durch diese Vermengung zweier Themen ist gewiss das Problem verwischt, aber es ist damit doch auch Wertvolles gewonnen. Nicht nur die hübsche Ironie, durch die Arlette dem Andrea am Ende mit seiner eigenen Münze herausgeben

kann. Auch der seltsame Zwist, der zwischen ihnen entsteht, wenn Arlette versichert: Ich bin nicht mehr die, die ich gestern war, und Andrea darauf besteht: Du bist dieselbe. Hat Arlette nicht recht? Aber hat Andrea darum unrecht? Sprechen sie nicht vielmehr beide von etwas Verschiedenem? Arlette nämlich von dem, was sie in ihrem Bewusstsein vorfindet, während Andrea inzwischen eine Ebene betreten hat, auf der das Ich mehr ist als nur der Inhalt seines Bewusstseins, und auf der allein Wirklichkeit und Sittlichkeit möglich ist.

Denn was Andrea erfahren hat, sind nicht zwei beliebige Dinge, sondern die Elemente, aus denen sich Wirklichkeit überhaupt aufbaut, das heisst, er hat die Erfahrung selbst erfahren. Der Impressionismus mit seinem doppelten Wahn, der Allverichung und Allverwandlung schliesst schon die Möglichkeit von Erfahrung aus. Indem Andrea der Realität des Du und der Realität der Dauer begegnet, erfährt er nichts anderes als den Stoss der Wirklichkeit, an dem jener Wahn zerbricht. Die Fragen sind damit noch nicht erledigt. Wo zwischen Ich und Welt, wo zwischen Verwandlung und Treue die rechte Grenze zu setzen sei, hat nicht aufgehört, Hofmannsthal zu beschäftigen.

Auch ist Andrea am Ende des Spiels kaum «gebessert». Er wird nicht von seinen Eigenschaften geheilt, nur in seinen Gesinnungen widerlegt. Nicht sein Charakter steht in Frage, sondern seine Prinzipien. Es ist der erste grosse Schmerz, der ihm widerfahren, aber es ist auch die erste Wirklichkeit, der er begegnet ist, und alles andere war hohler Schein und leere Rede. Es bedeutet die Erschütterung seiner Gewissheit, die Zerstörung seines Wahns, Verwirrung und Zusammenbruch. Die Maske ist zerschlagen, aber der wahre Andrea tritt noch nicht dahinter hervor. Es muss sich weisen, ob er die neue Wirklichkeit nicht nur erfahren, sondern auch bejahen lernen wird. Dass er nicht ausgewichen ist, ist voller Verheissung.

Wenn der Stoss ihn trifft, dann geschieht das ja nicht so ganz von ungefähr. Zunächst ist der Leser auf Andreas peinliche Entdeckung nicht unvorbereitet. Wir haben sie kommen sehen. Der Anfang des Spiels schon hat uns einge-

weiht in Arlettes Heimlichkeiten, wie sie das Ende an den Tag bringt. Damit hat sich nicht nur die Handlung geründet, davon hat auch für uns von Anfang an Andreas Grosstun ein ironisches Licht empfangen. Aber auch Andrea selbst ist nicht ungewarnt geblieben, und Arlette hat zu diesem Zweck sogar ein wenig aus der Rolle fallen müssen. Dass er die Warnung überhört, damit gibt er sich eine gefährliche Blösse. Überhaupt aber ist in Andreas Selbstsicherheit eine Vermessenheit, die eine Vergeltung herausfordert. Er sagt in seiner Verblendung mehr, als er verantworten kann, er «nimmt den Mund zu voll» und muss erfahren, dass er beim Wort genommen wird, und für sein knabenhaftes Prahlen mit barer Münze bezahlen muss.

Was sich hier abspielt, muss man freilich im Lichte von Hofmannsthals späterem Werk lesen, um sich seiner ganzen Bedeutung zu versichern: des *Tor und Tod* etwa, oder des *Märchen der 672. Nacht* oder der *Hochzeit der Sobeide* und besonders des *Weissen Fächers*. Was der Prolog zum *Weissen Fächer* als Lehre angibt, «Dass Jugend gern mit grossen Worten ficht / Und doch zu schwach ist, nur dem kleinen Finger / Der Wirklichkeit zu trotzen», das passt auf Andrea nicht weniger als auf Fortunio, den jungen Witwer dieses Spiels, der im übrigen dem Liebhaber Arlettes gleicht wie ein Spiegelbild, denn, wie dieser, so verschwört jener und versündigt sich damit gleicherweise am Leben. Es ist kein böses Tun, es ist ein falsches Sein, was sich hier rächt. Andrea nimmt ein Wissen vom Leben voraus, das nicht erprobt ist. Das Leben aber nimmt die Herausforderung auf und beantwortet sie, indem es ihm eine Lektion erteilt und ihn zwingt zu bekennen, was er geleugnet hat.

Damit aber ist die Absicht und die Form unseres Spieles bestimmt. Wenn Hofmannsthal seinem Gedicht seinen moralisierenden Titel gab, dann wollte er damit sagen, dass es die Lehre war, auf die es ihm ankam, und dass alle anderen Elemente des Spiels, wie Charakter oder Handlung, diesem Zwecke untergeordnet sein sollten. Der Moralist Hofmannsthal ist so alt, ja älter als der Dichter. Moralität ist schon dieser erste dramatische Versuch und damit hat er nicht nur seine eigene, sondern auch eine dem Publikum so ungewohnte

Form gefunden, dass sie bis heute nicht recht begriffen worden zu sein scheint.

Es ist nicht schwer zu bemerken, dass das *Gestern* keine starke Handlung hat. Das entscheidende, eigentlich einzige Ereignis, Arlettes Liebeshandel, geht der ersten Szene voraus; im Stücke selbst dreht es sich nur um seine Entdeckung und die Folgerungen, die Andrea daraus zieht. Es ist auch leicht zu erkennen, dass in diesem einfachen Rahmen keine heftigen Leidenschaften ausgelöst werden, dass Andrea, ob man ihm nun solche Bewegungen überhaupt zutraue oder nicht, jedenfalls nicht durch stürmische Wallungen reagiert, sondern durch Reden und Denken. Dass also dieses Spiel keineswegs im konventionellen Sinne «dramatisch» ist.

Interessanter als diesen Mangel festzustellen, wäre es, nach seinem Grunde zu fragen. Hofmannsthal hat später auch die Freude gekannt, Welt und Menschen zu schaffen, ohne eine andere Bedeutung als die Lust ihres Daseins, ohne einen anderen als den ihnen innewohnenden Gehalt. Sein ganzes Frühwerk — soweit es nicht lyrische Feier ist — ist moralische Dichtung. Denn Hofmannsthal musste erst die Wirklichkeit erfahren, ehe sie ihm der Darstellung wert erschien. Nicht auf *eine* Wirklichkeit kommt es ihm darum hier an, sondern auf *die* Wirklichkeit überhaupt, also eine Wahrheit. Eine Wahrheit, die durch eine Wirklichkeit erwiesen wird, das ist das Thema des *Gestern.* Von Andrea aus gesprochen also nicht ein Erlebnis, sondern eine Einsicht, die durch ein Erlebnis vermittelt wird.

Was im «dramatischen» Drama der Gegenstand ist, der körperliche Zusammenstoss zweier physischer Gewalten, der zum Sieg der einen, zum Untergang der anderen führt, das gibt es in bescheidenem Masstab im *Gestern* zwar auch. Aber was den Dichter interessiert, ist nicht die Komödie von dem Lebemann, dem es widerfährt, nach seinen eigenen Grundsätzen betrogen zu werden, und auch nicht die Tragödie des über die Verwirklichung seiner Ideen zu Tode erschreckenden Idealisten *(Rosmersholm).* Das ist der tiefere Grund, warum Andrea sich so «undramatisch» verhält und alle die natürlichen Reaktionen: Zorn, Eifersucht, Rachlust, vermissen lässt. Darum antwortet er auf Leiden nicht mit Handeln,

sondern mit Denken, nicht mit Reaktion, sondern mit Reflexion. Noch im *Hamlet* oder im *Wallenstein* ist das Nicht-Handeln des Helden nur das Negativ des Handelns. Es bleibt auf der physischen oder seelischen Ebene, hat physische oder seelische Gründe und ebensolche Folgen. Wenn dagegen Andrea reflektiert und deklamiert, dann tut er das zwar gewiss auch, weil es in seinem Charakter angelegt ist, aber auch weil der Zweck der Form es so will. Es ist seine Aufgabe, den Stoss der Wirklichkeit aufzufangen und auf die moralische Ebene hinüberzuleiten. Denn, wenn dieses Stück einen «Konflikt» hat, ist es nicht der, der sich zwischen Andrea und Arlette abspielt, sondern der zwischen Andreas Grundsätzen und seiner Erfahrung.

Dieses Stück ist also dramatisierte Fabel und der Held ist Träger eines geistigen Zwecks, der über sein Wollen, vielleicht sogar über sein Wissen hinausgeht. Der dramatische Vorgang: Ein Lebemann wird betrogen, rächt sich nicht, kommt aber auch nicht darüber hinweg, dient dem moralischen Vorgang: Ein junger Mensch verkündet gewisse Grundsätze, sieht sich aber auf Grund einer Erfahrung genötigt, diese zu widerrufen. Die dramatische Handlung hat den Zweck, diese Sinnesänderung zu begründen, indem sie die Grundsätze des Helden ad absurdum führt.

Die Formel für diese dramatische Gattung hat Hofmannsthal selbst gelegentlich ausgesprochen. «Meine Lieblingsform von Zeit zu Zeit», so schreibt er ein Jahr später an Marie Herzfeld (am 5. August 1892), «zwischen grösseren Arbeiten, wäre eigentlich das Proverb in Versen mit einer Moral; so ungefähr wie *Gestern,* nur pedantesker, menuetthafter: im Anfang stellt der Held eine These auf (so wie: das Gestern geht mich nichts an), dann geschieht eine Kleinigkeit und zwingt ihn, die These umzukehren («Mit dem Gestern wird man nie fertig»); das ist eigentlich das ideale Lustspiel, aber mit einem Stil für Tanagrafiguren oder poupées de Saxe.» Wie es hier entwickelt wird, war das Proverb dem Dichter von Musset her vertraut. Im *Weissen Fächer* hat er es später mit vollkommener Sicherheit gehandhabt. Mit seiner kleinen Moralität befindet sich Hofmannsthal ja überhaupt innerhalb der besten heimischen Überlie-

ferung. Grillparzers *Der Traum ein Leben,* auch *Weh dem, der lügt,* mag daran erinnern, dass zwar nicht die Umkehrung aber doch die Dramatisierung einer Lehre im Besserungsstück des österreichischen Volkstheaters alter Brauch ist. Dass am Anfang vom Helden eine Behauptung verwettet wird, die er am Ende auf Grund seiner Erfahrungen zu widerrufen genötigt ist, das ist ja noch der Grundriss des *Faust.*

Der Reiz des Proverbs besteht in der dialektischen Umkehrung der These und der Kunst, wie diese zugleich anmutig und zwingend vollzogen wird, ohne sophistische Haken und allegorische Hilfen, durch den blossen Zwang der reinen Wirklichkeit. Diese Wirklichkeit wird eng genug gewoben sein müssen, um kein Ausweichen zu gestatten, sie wird auf der anderen Seite durchaus vereinfacht sein müssen. Alles darf nur unter der Frage stehen: Was muss geschehen, um X am Schluss dazu zu bringen, das Gegenteil von dem zu sagen, was er am Anfang behauptet hat. So wird vom Charakter immer nur ein Aspekt, vom Leben immer nur ein Ausschnitt gegeben sein dürfen, und das Spiel nicht in der realistischen Dichte, sondern in der geistigen Spannung seinen Zusammenhalt finden müssen.

Was dem jungen Dichter schon durchaus gelingt, ist das zierliche Drechselwerk des Rondeaus: die Wiederkehr des Anfangs mit umgekehrten Vorzeichen, die Wendung des Helden, das ironische Menuett, in dem die Partner ihre Stellungen vertauschen. Hier sucht Hofmannsthal schon jene Kunst der bedeutenden Konfiguration, die später eines seiner wichtigsten Mittel werden wird. Aber die gedankliche Bündigkeit und die stoffliche Sparsamkeit, die die Gattung erfordert, sind noch nicht erreicht. Wir sahen die Schlüssigkeit des Beweises dadurch gefährdet, dass die These unbemerkt verdoppelt ist. Aber auch die Enthaltsamkeit, die diese schlanke Gattung braucht, ist mehr als man von des Dichters Jugend verlangen kann. Er ist noch nicht so weit, dass er bereit wäre, sich jede lyrische Schwellung zu versagen. Er kann sich auch noch nicht völlig entschliessen, sich von seinem Geschöpf zu trennen und es als selbständiges Wesen in die Welt zu entlassen. Die Figur des Helden ist ihm viel zu ähnlich, als dass er nicht der Versuchung erläge, ihm mehr

an Empfindungen und Gedanken mitzugeben als der Rahmen verträgt. So fällt Andreas manchmal aus der Rolle, als ob er vergässe, wer und wo er ist, das heisst der Dichter vergisst sich und souffliert ihm Sätze, die eigentlich in einer anderen Rolle stehen. In das erste Werk, das noch das einzige ist, soll alles hineingefüllt werden, was der Dichter weiss und fühlt.

So klingt hier schon vieles an, was sich erst später entfalten wird: die Krankheit Claudios und Kreons, nämlich die frevelhafte Vorwegnahme des Ungelebten, die Angst vor dem Versäumen, und das Leiden am Bewusstsein in der Seele Andreas, — die Gefühle der Jünger Tizians: der hochmütige Abscheu vor dem Hässlichen und Gemeinen und die heimlichen Schauer, mit denen er sich mischt, in der Erzählung Corbaccios — das erregende Atmen der südlichen Sommernacht, das im *Tod des Tizian* zu voller Reife anschwellen wird, in ein paar Versen Arlettes, und so manches mehr. Es kostete mehr Entsagung als dem jungen Dichter zuzumuten wäre «vom grossen Schwall das Eine abzuschliessen» und aus dem Unendlichen seiner Seele ein Endliches an Figur zu formen.

Auch andere Verstösse wird man leicht bemerken, die den Anfänger verraten. Er ist sichtlich nicht geübt, Personen auftreten, miteinander sprechen und gegeneinander spielen zu lassen. Ihre Unterhaltung wirkt noch ein wenig wie abgekartet, als hätten sie vor ihrem Auftreten ihre Rollen verabredet. Nur in Arlette ist dem Dichter schon ein lebendiges Geschöpf gelungen, in dem Sein und Tun und Reden sich völlig decken. Vielleicht weil sie die einzige ist, die weder um der Kulturgeschichte noch um des Selbstbekenntnisses willen da ist, sondern allein aus der Handlung hervorgegangen. Sie beherrscht auch schon jenes ungezwungene Parlando, das der Grundton von Hofmannsthals Stil zu werden im Begriffe ist. So ist ihre Szene, die ersten fünfzig Verse nach dem Aufgehen des Vorhangs, von einer sicheren Anmut, deren auch der spätere Hofmannsthal sich nicht hätte zu schämen brauchen.

Ausser Arlette ist dem Dichter keine lebende Gestalt geglückt. Andrea ist eigentlich kein Charakter, sondern allenfalls ein Träger von Eigenschaften, ja kaum von solchen, sondern fast nur von Gesinnungen, die er überdies weniger

bewährt als verträgt. Dass den Personen ihr Charakter als Spruchband aus dem Halse hängt, ist ja eine Eigentümlichkeit aller primitiven Technik. In den meisten späteren Gedichten Hofmannsthals sind die Figuren mehr als das, was sie sagen oder von ihnen gesagt wird. Nur hier ist es umgekehrt: Andrea ist als Begriff weiter als Wirklichkeit, und was er sagt, geht in dem Umriss seiner Figur nicht hinein. (Das ist auch die Schwierigkeit seiner Auslegung.) Mehr noch: In allen späteren Gedichten sind die Gestalten reicher und tiefer, als der Dichter selber weiss, und es wird nicht wichtig sein, zu wissen, ob der Dichter dieses oder jenes auch gewusst und gewollt habe. Man kann so tief graben, wie man will, und doch immer noch innerhalb des vom Dichter Geschaffenen bleiben. Denn Dichtung hat nach der Tiefe keine Grenze. In *Gestern* dagegen gerät man schnell in eine Schicht, bei der man nicht mehr sicher ist, ob hier noch der Dichter am Werke ist oder schon der Zufall. Und das ist das untrügliche Zeichen, dass es sich hier noch nicht um Dichtung im vollsten Anspruch handelt.

Aber nicht, dass das Stück solche Schwächen hat, ist ein Wunder, sondern wie es sie trägt. Es ereignet sich das Merkwürdige, dass alle seine Mängel nicht nur vortrefflich in seinen Stil hineinpassen, sondern sogar seiner Absicht dienen. So dass es nicht immer auszumachen ist, welches unfreiwillige Fehler sind, die dem Dichter anzurechnen sind, und welches absichtliche Fehler, die er dem Helden zugeteilt hat. Das Anfängerhafte des Dichters passt vorzüglich zu der Unerfahrenheit des Helden. All das ungeschickt Direkte, das viele Reden, das Nicht-Ablassenkönnen, die dauernden Wiederholungen, auch dass Andrea seine Gesinnungen mehr verkündet als verkörpert, — wenn das unbeholfene Technik ist, so steht es doch dem Andrea vortrefflich an. Ist es nicht bezeichnend für ihn, wenn er seine Gesinnungen mit seinen Eigenschaften verwechselt, wenn er mehr sagt, als er ist, und ist nicht gerade das der Grund seines Versagens, als es gilt, seine Philosophie zu bewähren? Ist also Andreas ethische Schwäche im Grunde nicht die gleiche wie die ästhetische seines Dichters? Und ist nicht gerade damit in der köstlichsten Weise die Not in eine Tugend verwandelt?

All das geschieht gewiss ungewollt, aber kaum unbemerkt. Der Dichter täuscht sich nicht über seine Schwächen, und da er weiss, dass er sie im Augenblick so wenig verbergen wie überwinden kann, lässt er sie in aller Unschuld stehen und macht aus dem Mangel einen Reiz. Das ist so aufrichtig wie ingeniös. Es bedarf sehr paradoxer Wendungen, will man den Zauber dieses Stücks aussprechen. Es hat eine Naivität, deren Anmut gerade darin liegt, dass sie nicht unbewusst ist, sondern dass der Dichter durchaus weiss, wie hübsch es ist, und dass es so hübsch eigentlich nur ist, weil es so naiv ist, und dass es schlechter würde, versuchte er es besser zu machen. So ist dieses Gedicht auf die koketteste Weise unschuldig und auf die raffinierteste Weise naiv.

Jeder Vers scheint zu sagen: Ich bin ja noch so jung! Und jung ist dieses Gedicht, freilich nicht im Sinne des Stürmischen und Leidenschaftlichen, weniger jünglingshaft als knabenhaft. Da ist das Schlanke, etwas Schmächtige und Hochaufgeschossene und doch in einer spröden Weise Anmutige, da ist das Altkluge und Frühreife, das Traumbefangene und das Selbstberauschte, die Nachdenklichkeit und die gelassene Verschwendung. Und niemals ist dieses Stück jugendlicher, als wenn es mit unerfahrenen Masken spielt, der eleganten Skepsis und der mondänen Melancholie.[1] Hier ist das Spiel und das Wissen darum. Hier ist ein Bewusstsein, das sich hingeben aber nicht sich verlieren möchte, das sich berauschen aber nicht betrügen will. Hier ist der Schauer vor dem Leben und der Mut, es zu probieren. Hier ist aus dem Traum noch nach der Wirklichkeit, aus dem Rausch schon nach dem Sittlichen gefragt. Damit leistet schon der Knabe die Gewähr für den Mann. Hier ist in einem Alter, das kaum schon Erfahrung, das fast nur Eingebung kennt, schon das ernste Wissen von der Welt und trotzdem der Entschluss, den dunklen Weg zu betreten, der ins wirkliche Leben führt.

---

[1] Auch auf Hofmannsthals Erstling passt, was G. K. Chesterton zu Robert Brownings erstem Gedicht *Pauline* sagt: „It exhibits the characteristic mark of a juvenile poem, the general suggestion that the author is thousand years old.“ (G. K. Chesterton, *Robert Browning*, London 1936, S. 20.)

LA CARTE DE TENDRE ET LES PRÉCIEUX

Par Paul Zumthor.

1. Les faits.

a) En marge d'un billet de Pellisson, inséré dans la *Chronique du Samedi* [1], à la date du 13 novembre 1653, et accusant réception de papiers «d'importance», l'auteur a ajouté la mention suivante: «Ici doit être la Carte de Tendre, qui fut faite en suite du premier samedi». Plus loin (Belmont, p. 671) un commentaire de Pellisson est joint à un billet non daté, adressé par celui-ci à Sapho (Madeleine de Scudéry) et faisant allusion à la rivalité amoureuse qui l'oppose auprès de cette belle aux entreprises de Conrart: «En une conversation du samedi, Sapho ayant fait sur le sujet de l'amitié une distinction entre ses nouveaux amis, ses particuliers amis et ses tendres amis, Acante (= Pellisson) demanda de quel rang il était et on lui dit qu'il était des particuliers. Il s'avisa de demander s'il y avait loin de particulier à tendre, et si un homme qui marcherait toujours en diligence pourrait espérer d'y arriver depuis le mois de novembre où on était jusqu'au mois de février qui était celui où finissaient les six mois que Sapho avait pris pour l'éprouver. Il lui fut répondu que ce serait suivant la route qu'il tiendrait, parce que s'il manquait le chemin il n'y arriverait jamais. Il demanda combien il y avait de routes: on lui dit qu'on y pouvait aller par eau, par terre et par air et qu'il choisirait laquelle des trois il voulait. Il dit que c'était la dernière comme la plus courte, et qu'il trouverait plutôt l'invention de voler. Sur quoi il fut parlé de plusieurs personnes qui avaient cru que cela serait possible . . . Cette galanterie, au reste, étant poussée plus avant, donna naissance à la Carte de Tendre.»

En février 1654, plusieurs billets de Pellisson, reproduits

---

[1] Cette *Chronique* est un recueil, dressé par Pellisson, de comptes-rendus des samedis de Madeleine de Scudéry; de minutes des billets et de copie des vers échangés entre les membres de son petit groupe d'amis; de commentaires sous forme d'anecdotes diverses. Un fragment important, et comprenant les passages relatifs à la Carte de Tendre, en a été publié par L. Belmont dans la *Revue d'histoire littéraire de la France,* IX, 1902, p. 646—673, le passage auquel je fais ici allusion se trouve à la p. 651.

dans la *Chronique,* reprennent des expressions analogues: «N'ai-je pas toujours marché? N'ai-je toujours couru? Me suis-je égaré en quelqu'un des funestes lieux qui mènent au lac d'Indifférence ou à la mer d'Iniquité? ... Croyez-moi, le plus court pour vous comme le meilleur pour moi, c'est de m'écrire ces quatre mots: Vous êtes à Tendre» (Belmont, p. 672). On y joindra quelques vers recueillis dans les *Ménagiana* (III, 203) et adressés à Pellisson par Sapho:

«Enfin, Acante, il faut se rendre,
Votre esprit a charmé le mien.
Je vous fais citoyen de Tendre,
Mais, de grâce, n'en dites rien.»

On peut tirer de ces textes les indications suivantes: l'origine première de la *Carte de Tendre* est une plaisanterie de salon; les expressions d'«ami particulier» et d'«ami tendre» étaient d'un emploi courant chez les précieux. Sur une première métaphore, les esprits s'excitent, d'autres métaphores viennent s'articuler sur elle; on imagine de les noter sous la forme d'une carte géographique, à laquelle Sapho joindra après coup un texte formant commentaire. Je n'ai pas à citer ici cette longue page, au reste bien connue; qu'il me suffise de rappeler que la *Carte de Tendre* constitue un plan routier des voies conduisant, du bourg de Nouvelle Amitié, à trois villes: Tendre sur Inclination, Tendre sur Estime, et Tendre sur Reconnaissance. La première est située sur le même fleuve que Nouvelle Amitié, un peu en aval, et l'on peut s'y rendre directement par eau; les deux autres ne peuvent être atteintes que par deux longues routes traversant de multiples villages allégoriques (Grand Esprit, Jolis Vers, etc.), et comportant chacune un carrefour où le voyageur peut s'égarer, car un sentier y prend qui, tirant sur la droite ou la gauche, conduit, par Négligence, Légèreté, Médisance etc., au lac d'Indifférence ou à la mer d'Inimitié.

La composition de la *Carte* peut être datée assez exactement. Elle remonte au samedi précédant le 13 novembre 1653, soit le 8 novembre [1] (ou le 1er, selon l'interprétation que

[1] Vraisemblablement. Au moment où j'écris je ne dispose pas de tables chronologiques complètes. Au reste, l'écart ne peut qu'être minime.

l'on donne des mots «en suite du premier samedi». Il ne peut en tous cas s'agir du premier samedi de Madelaine de Scudéry, celui-ci ayant eu lieu en 1652).

La *Carte,* accompagnée de son commentaire manuscrit, court dès lors sous le manteau. Cependant, Sapho l'introduit dans la *Clélie,* où le tout est présenté comme une composition de l'héroïne de ce roman.

b) Dans le cours de l'année 1654, avant la parution de *Clélie,* le libraire Sercy publie un petit in-12 d'environ 50 pages dû à l'abbé d'Aubignac, *Nouvelle histoire du temps ou Relations véritable du Royaume de Coquetterie.* Dans le cercle de Sapho, on se persuade que D'Aubignac, ayant eu connaissance de la Carte de Tendre, l'a plagiée et en a devancé l'auteur devant le grand public. C'est un vol manifeste! D'Aubignac, cependant, se récrie, affirme que c'est là simple coïncidence. Le souvenir de cette polémique se retrouvera dans son *Epître d'Ariste à Cléon* (1659). Le *Royaume de Coquetterie* sera réédité par Marin Léche en 1655, accompagné d'un *Siège de Beauté,* le tout «extrait du dernier voyage des Hollandais aux Indes du Levant» (tel est le sous-titre).

De plus, en 1655, Michel de Pure publie le premier volume de sa *Prétieuse,* comportant (p. 32—34 de l'édition E. Magne) une description géographique du Pays d'Amour, désignée comme «la carte de ce pays».

Enfin, Charles Sorel fait paraître en 1658 chez Sercy un recueil comprenant en particulier une *Carte du Royaume d'Amour,* qu'il attribue à Tristan L'Hermite. Cette attribution a été contestée. Le texte en question remonte, s'il est de Tristan, à la période qui précéda immédiatement sa mort et pendant laquelle on sait qu'il écrivit, sans toutefois rien publier (1653—54); si Tristan n'en est pas l'auteur, on peut en placer la rédaction en 1657 au plus tard.

2. *Interprétation.*

a) Les «concurrents» de Sapho.

L'hypothèse du plagiat est, à mon avis, trop sommaire. Le caractère même des textes incriminés interdit de la retenir.

Le petit livre de d'Aubignac se présente comme le récit d'un voyage outre-mer: les navigateurs, conduits par le capitaine La Jeunesse et les matelots Bon Temps et Belle Humeur, abordent à une île inconnue dont les habitants, par leur ressemblance avec de petits coqs, méritent le nom de Coquets. On visite cette île. Elle forme un royaume parfaitement organisé, dont on nous décrit la topographie (en une page où aucun terme ne rappelle expressément la *Carte de Tendre),* l'administration, la société, les moeurs, la politique.

Je classe le *Royaume de Coquetterie* dans un genre littéraire déterminé, quoique mal inventorié, et que j'appellerais les «utopies allégoriques». Je n'ai rien à ajouter à ce qui a été dit du goût de l'allégorie, objet d'une tradition tenace, revigérée dans la première moitié du XVIIème siècle, et dont Malherbe, Balzac ou Scarron ne furent pas même affranchis. Plus précisément, la liste des utopies allégoriques rédigées entre 1640 et 60 est fort longue. J'emprunte, un peu au hasard, quelques exemples à la bibliographie de Sorel, donnée par Emile Roy: en 1643, *Relation extraordinaire, venue fraîchement du Royaume de Cypre et contenant le véritable récit du Siège de Beauté;* la même année, *Relation mémorable du siège de la ville de Pectus par le prince Rhuma;* en 1659, *Relation de l'île de portraicture;* en 1660, *Relation de ce qui s'est passé au royaume de Sophie;* en 1662, *Relation de ce qui s'est passé dans la nouvelle découverte du Royaume de Frisquemore.* Dans le dernier quart du siècle, la mode n'en était point encore passée: Segrais écrit une *Relation de l'île imaginaire,* l'abbé Tallemant (frère de l'auteur des *Historiettes) un Voyage de l'île d'Amour.* Il faudrait citer un bon tiers des titres de la collection des *Voyages imaginaires* publiée à la fin du XVIIIème siècle par Garnier et dont l'inventaire, que je sache, n'a jamais été fait.

D'Aubignac se range dans cette tradition. Son originalité (?) est d'avoir appliqué le genre à la description de l'amour. Les caractères généraux des utopies allégoriques n'en sont pas moins conservés:

I. différant de l'utopie de style Morus-Campanella-Cyrano-Swift par l'emploi de l'allégorie, elles désignent des faits

humains réels, vécus (non point par contraste opposés à d'autres faits imaginaires), qu'elles font ressortir de leur contexte historique, auxquels elles donnent un relief inusité, les portant pour ainsi dire à leur maximum d'intensité propre: la Négligence, la Calomnie deviennent (au moins virtuellement) des *personnes,* etc.;

II. le voyageur supposé vient de l'extérieur, entre dans un pays inconnu; le dépaysement provoque en lui des réactions naïves ou un certain scandale, qui jettent comme une lumière neuve et piquante sur les faits. D'où l'ironie, et la *satire;*

III. la description allégorique porte sur toute la gamme des réalités: lieux, choses, gens, actions. Ces dernières sont représentées dans un but moralisateur (satirique).[1]

Il est clair qu'historiquement l'utopie allégorique provient du vieux courant allégorique médiéval, ici renouvelé par les *relations* des grands navigateurs, qui jouirent dans le public d'une faveur inégalée.[2] Ces deux filons combinent des éléments de signification nettement déterminables et concourant au même but (l'expression intellectuelle de l'Homme): l'allégorie est rationalisation des faits, les rend susceptibles de critique; le mythe du voyage n'est qu'une transposition rationelle de l'expérience.

De Pure fut à son tour accusé de plagiat par D'Aubignac. Sa «carte» n'a guère pourtant de points communs avec le *Royaume de Coquetterie.* Au début d'un ouvrage destiné à faire l'«histoire naturelle des précieuses», de Pure déclare à son lecteur qu'un peu de cosmogonie est nécessaire pour comprendre le vocabulaire de ces femmes. Suit une sorte de fable (non donnée comme telle, il est vrai, mais ironiquement comme vérité historique): à l'origine, le Destin sépara la race humaine en deux Empires; les hommes formèrent celui de la Raison, les femmes (à l'exception des Amazones, dissidentes) celui de la Passion, dit Empire d'Amour. Cet empire, placé sous le vocable du Dieu d'Amour, est régi directement par le Destin et ses surintendants, Rencontre et Occasion.

---

[1] Parfois, le genre se développe en histoire à clés.

[2] Atkinson a dénombré, pour la seconde moitié du XVIème siècle seulement, environ cinq cents titres de *Relations* diverses.

Cette théodicée est suivie d'une «physique» (le Pôle unique est la Passion; le jour est inconnu, tout serait ténèbres, n'étaient les inconstants flambeaux des coeurs, etc.), puis d'une géographie, dont quelques lignes rappellent (quoique le vocabulaire en soit fort différent) de loin la *Carte de Tendre.*

Ici, pas de voyage. L'objet présenté ne tombe donc point sous une expérience; mais il est, statiquement; il s'agit, moins de décrire un processus vital que d'éprouver une existence à un moment donné. Aucun personnage humain, aucune action; l'allégorie se borne à désigner les Forces Surnaturelles et les choses, le cadre de l'humanité précieuse. Si l'on compare ce texte à celui de D'Aubignac, on constate ainsi une sorte de passage de la critique (description morale, satire) à la métaphysique. La pensée, l'ironie, s'expriment sous une apparence voulue de science: une intériorisation se produit; l'amour, fictivement, n'est plus considéré comme un comportement quelconque, mais comme la condition humaine (idée de Destin).

L'opuscule de Tristan L'Hermite est intitulé, dans le recueil de Sercy, *La carte du Royaume d'Amour, ou la description succincte de la contrée qu'il régit, de ses principales villes, bourgades et autres lieux, et le chemin qu'il faut tenir pour y faire voyage.* La nature de l'ouvrage est clairement indiquée par ces termes mêmes. L'amour, personnifié, est roi d'un certain domaine: une notion de fatalité, de condition, de Destin se dégage de cette première affirmation et nous rapproche de De Pure (cf. les mots *Empire* et *Royaume).* Toutefois, le texte n'est plus une cosmogonie fictive, mais bien un itinéraire, un livret-indicateur permettant de trouver le bon chemin dans un pays où l'on est dès l'abord «situé». Les détails concrets de la vie que l'on y mène sont supposés connus; l'auteur se limite à donner un plan général, de caractère allusif. Il s'adresse à un habitant du Royaume, un «on», réel quoique anonyme, et qu'il engage à emprunter un certain cheminement plutôt que tel autre. Donc nul besoin de symbole ou de métaphore. Une simple description analytique, sous le voile de l'allégorie. Une double fin est ainsi poursuivie: didactique, pratique, morale, et descriptive, psychologique.

b) La Carte de Tendre.

I. La *Carte de Tendre* a pour objet unique la description topographique qui, chez D'Aubignac ou De Pure, s'articule dans un système allégorique complexe et y prend valeur de simple connaissance fragmentaire au sein d'une science plus vaste. Ici, la géographie est parfaitement «isolée» et se confond sans réserve avec la chose à représenter. L'idée même d'un Dieu, d'un Destin, d'un Empire, toutes notions supposant une certaine fatalité extérieure à l'individu, a disparu sans laisser de traces. «Tendre», quoi que suggère le titre de la carte, n'est pas même un pays, mais le nom générique de trois villes, séjours possibles de repos pour l'amant. La région où s'éparpillent les villages-étapes n'a d'existence que par rapport aux personnes qui y chemineront un jour, et ne possède pas la moindre vie «politique»; aucune réalité supra-individuelle ne s'y incarne; elle mesure des âmes, non une communauté.

II. Dans la mesure où l'intention critique (D'Aubignac), «métaphysique» (De Pure) cède ainsi à la simple détermination morale-psychologique d'un fait donné, la description du terroir amoureux rejoint une veine depuis longtemps exploitée par les moralistes d'église. Inutile de remonter jusqu'à Guillaume de Digulleville et à son *Pélérinage de l'âme;* Jean de la Croix (mort en 1591), réformateur de l'ordre carmélitain, inséra dans *La montée au Carmel* un dessin figurant, sous forme de carte géographique, l'ascension mystique du Disciple.[1] Il est bon de rappeler à ce sujet que les carmes réformés s'implantèrent en France dès 1604, et qu'ils possédèrent en particulier une maison de moniales à Paris, faubourg St. Jacques. Je ne pense aucunement à une influence, encore que mainte précieuse soit classée par De Pure dans la catégorie des dévotes; je crois néanmoins digne de remarque cette identité de moyens d'expression, appliqués à des réalités dissemblables certes, mais analogues: un phénomène humain considéré comme essentiellement soumis au précepte, soumis à la règle d'un Mieux et d'un Pire dans son

[1] Bunyan reprendra cette image dans le *Pilgrim progress* (1678).

ordre propre; une vie de l'amour qui contient en soi-même sa loi naturelle, sa morale, son principe et sa fin.

III. Différence essentielle en effet entre la *Carte de Tendre* et ses «concurrents»: le dessin. Le texte dont Sapho accompagne celui-ci s'en présente comme le simple essai d'interprétation: «Clélie a mis autant de villages qu'il a de petites et de grandes choses qui . . . Pour marquer qu'il y a peu de gens qui en rendent tels, ce village est plus petit . . . Le lac d'Indifférence, qui par ses eaux tranquilles représente, etc. . . .» Le dessin constitue la réalité même, globale, riche à la fois de son apparence extérieure, de sa signification notionnelle, et de tous les rapports symboliques que l'on voudra. C'est là un fait, un donné. Le texte l'analyse, l'étudie. La *Carte,* c'est le poème; le texte en est la glose, il tente d'expliquer systématiquement une «image poétique» en elle-même indiscutable; il a charge de la faire passer dans le plan de la raison raisonnante, à l'aide de divers points de repère.

IV. Les trois «Tendre» représentés sur la carte figurent trois états amoureux possibles, semblables en ceci seulement que la tendresse y est partagée, donc une certaine union, objet fondamental du désir, réalisée.

Toutefois, l'un d'eux, Tendre sur Inclination, correspond plus exactement à la notion traditionelle de l'amour et de toute passion: de Nouvelle Amitié, on peut s'y rendre sans escale, en s'abandonnant simplement au cours du fleuve. La Gazette de Tendre [2] cite le cas de la duchesse de Saint Simon qui, se trouvant un jour à Nouvelle Amitié, s'y prélasse dans une barque devant le quai, s'y endort et, emportée par le courant, se réveille quelque temps après, sans s'être rendue compte de rien, à Tendre sur Inclination. L'inclination est donc une puissance absolue, échappant en tant que telle aux contingences communes et à l'intervention de la volonté, étrangère à toute stratégie sentimentale. L'inclination, c'est

---

[2] Retrouvée dans les manuscrits de Cenrart. C'est le récit allégorique de quelques amourettes ou liaisons de ruelles, et dont chaque chapitre est donné comme la chronique ou comme un extrait du livre des voyageurs de tel ou tel village de la *Carte de Tendre.* (Publiée par E. Collombey, *La journée des madrigaux.* Paris, Aubry, 1856.)

le Désir, dans l'acception le plus forte du terme. La même *Gazette de Tendre*, de même que la *Chronique* de Pellisson, quand elles parlent de Tendre sur Inclination, ne l'appellent communément que «Tendre». C'est là le seul Amour qui réponde pleinement à ce nom.

Nous sommes ainsi introduits dans l'univers amoureux sous le primat de l'impulsion instinctive. Mais encore cette impulsion, naturellement double (spirituelle et organique) est-elle ici considérée principalement (sinon exclusivement) sous son aspect spirituel. Nous respirons le climat de l'héroïsme cartésien.

Tendre sur Estime et Tendre sur Reconnaissance représentent deux états soumis à des conditions contingentes. Ils sont au terme d'une opération de l'intelligence et de la volonté, couronnent un effort rationnel et pratique. Les villages semant les routes qui y mènent figurent des actes qui sont, au sens propre et ancien du mot, des *vertus*. C'est seulement dans l'un et l'autre de ces voyages que les erreurs sont possibles: l'intelligence et la volonté, puissances conscientes, seules peuvent se tromper.

Pourtant, par opposition à ces deux derniers Tendres, l'image de Tendre sur Inclination ne suppose chez les auteurs de la Carte aucune revendication violente, aucune prétention à un quelconque «droit à la passion». En effet, quoique l'exercice d'une vertu ne soit alors pas nécessaire, il reste que Tendre sur Inclination est une ville, un port: un lieu où l'on jette l'ancre. Le nom même qui le désigne (*sur* Inclination) nous suggère une stabilité imposée soudain au-dessus d'un flot toujours fuyant. Tendre, certes, n'est pas l'aboutissement du fleuve, car celui-ci prolonge son cours jusqu'à la mer. Mais Tendre, pour les navigateurs venus de Nouvelle Amitié, est *un arrêt*. Imaginez un désir amoureux, partagé, qui par une sorte de miracle se stabiliserait, sans perdre de sa vigueur, au moment des premières et plus douces joies communes, et jamais plus ne descendrait au-delà. Au reste, la même remarque s'applique à Tendre sur Estime et à Tendre sur Reconnaissance, l'un et l'autre situé sur les deux autres fleuves de ce terroir, dont l'embouchure avec Inclination est commune.

On pourrait voir en cela l'intervention d'une sorte de morale. Certes, mais fictive, au sens où toute préciosité, par là même qu'elle suppose un homme parfaitement possesseur de soi, est fiction. Fiction qui parfois reçoit un semblant de réalité, dans le monde préservé et artificiel des ruelles. Fiction dont témoigne en tous ses truquages la *langue* des précieux.

Cette langue en effet se refuse à nommer les points géographiques situés en aval des trois Tendres: des expressions vagues et à dessein mystérieuses suffisent à en détourner la curiosité même: la «mer dangereuse», les «terres inconnues». Le préciosité en tant que telle ignore ce qui s'étend par-delà les sites reconnus; elle refuse de légaliser, pour ainsi dire, l'existence d'aventures où l'homme échapperait à son propre contrôle et se verrait entraîné dans un Destin étranger à lui, rejoindrait l'Empire des «utopies» . . . Tout se passe comme si le précieux, par peur des mots qui, désignant plus exactement ce danger, lui donnerait vie en son esprit, confiait à un langage parfaitement «civilisé» (*civil* au sens de *poli* . . . de *courtois*) le soin d'exorciser ses amours.

V. La *Carte de Tendre* eut un épilogue dans l'histoire des cœurs: ayant pris naissance à propos des impatiences sentimentales de Pellisson, elle lui permit de mesurer les dernières étapes qui le séparaient encore de Sapho. En février 1654, lorsqu'il parvint à Tendre, commença une liaison parfaitement chaste qui dura jusqu'à sa mort en 1693. En 1654, Pellisson avait 30 ans, Madeleine 53; dès lors ils ne passèrent pas un jour sans se voir ou s'écrire. Cet exemple se passe de commentaire.

3. Conclusion.

La *Carte de Tendre* prit naissance dans le milieu précieux le plus raffiné, à sa plus belle période (celle des Samedis, 1652—57). Sans doute, je ne prétends point, par mon analyse, donner à ce jeu d'esprit une importance humaine ou littéraire qu'il n'eut pas. Néanmoins il prend pour nous la valeur d'un *signe;* il mesure un certain niveau moral. Il mérite, en dépit des apparences, d'être pris au sérieux. La *Carte de*

Tendre est, en ce sens, la plus fine fleur de l'esprit précieux, peut-être d'autant plus surprenante ou ridicule à nos yeux qu'elle fut plus typique en son temps.

Son succès fut exploité, dans le milieu même de Sapho, par les auteurs de la *Gazette de Tendre*, écrite sur le modèle des nombreuses «gazettes galantes», parodies de nos premiers journaux. Son principal intérêt réside dans les notes qu'y joignit Conrart, et où l'image poétique initiale est systématiquement, lourdement exploitée, au point de faire de l'allégorie un rébus. Sapho y est «celle qui a bâti notre ville»; Tendre est divisé en deux quartiers, séparés par le fleuve, désignant les deux sièges principaux du Samedi, les maisons de Madame Aragonnais et de Mademoiselle Bocquet (que séparait en effet, dans le quartier du Marais, le ruisseau de leur rue).

Les imitations furent nombreuses. Je ne citerai que la *Carte de Mariage* de Charles Sorel (sans doute de 1655—56) et la *Carte des précieuses* de Maulevrier (dans le recueil de Sercy, 1658), l'une et l'autre à tendances satiriques, mais qui ne doivent plus rien aux «utopies allégoriques».

Sans doute, la vogue de la Carte de Tendre fut favorisée par le succès même de *Clélie*. Mais, plus profondément, elle s'explique par le fait qu'en elle la préciosité atteignit un mode d'expression auquel, depuis longtemps, elle tendait sans y parvenir. Les textes de D'Aubignac, De Pure, Tristan et celui de Sapho ont pu, grâce à des indiscrétions de ruelles, se devoir réciproquement quelque chose. Je crois néanmoins qu'il faut y voir surtout un véritable phénomène de *création collective*, dans les années 1653—54 (55). Avec les moyens stylistiques dont ils disposaient, les précieux cherchaient maladroitement à créer pour leur amour mondain la formule verbale raffinée qui sût lui donner une existence totalement et exclusivement humaine, qui suscitât avec évidence ce monde désiré d'un amour-en-soi. Le poids des traditions livresques ne leur permit pas à tous une égale pureté d'expression. La ruelle de Sapho y parvint seule, et la *Carte de Tendre*, seule devenue ainsi efficace, seule survécut.

ZUM PROBLEM DER POETIK[1]

Von Emil Staiger.

Das Wort «Poetik» ist griechischen Ursprungs und kürzt den Ausdruck ποιητικὴ τέχνη ab. Wenn wir bedenken, dass dies so viel bedeutet wie «Die Kunst des Dichtens», dass Horaz das griechische Wort mit «ars poetica» wiedergibt, Boileau «art poétique» sagt und noch Gottsched sein vielgeschmähtes Buch mit dem Titel «Critische Dichtkunst» versieht, so entsteht der Eindruck, es handle sich nur um eine praktische Unterweisung, die für den Dichter dasselbe leistet wie etwa die Lehre vom Kontrapunkt und der Harmonie für den Komponisten. Tatsächlich sagt denn auch Aristoteles schon im ersten Satz seiner Schrift: er wolle sprechen von der Art, wie man eine Geschichte zusammenstellen muss, wenn die Dichtung schön sein soll. Und Gottsched drückt sich noch deutlicher aus: Sein Buch, erklärt er, setze Anfänger in den Stand, Gedichte auf untadelige Art zu verfertigen.

Nun gilt aber eine Dichtung als tadellos, wenn sie vorhandenen Mustern entspricht. Und es gibt verschiedenartige Muster. Der Dichter kann Homer, Pindar, Sophokles oder Menander nacheifern. So setzt die praktische Unterweisung eine Kenntnis aller Möglichkeiten dichterischen Schaffens voraus. Die Poetik muss den Bestand aufnehmen, die Muster sammeln und ordnen und eine Übersicht über das Ganze gewähren. Einteilung der Poesie ergibt sich somit als das zweite Problem. Doch noch ein drittes kommt hinzu. Wie nach der antiken Ethik tugendhaftes Handeln eine genaue Kenntnis des Wesens der Tugend voraussetzt, so setzt die antike Lehre von der Dichtkunst und alle Poetik, die auf der antiken

---

[1] Die Kritik, die meinen *Grundbegriffen der Poetik* (Zürich 1946) zuteil geworden ist, hat gezeigt, dass das Buch die seltsamsten Missverständnisse auslöst. Um so dankbarer bin ich für die Gelegenheit, die mir die Universität Oxford und insbesondere Herr Prof. Boyd im Frühjahr 1948 boten, die prinzipiellen Erwägungen und die Absicht der Schrift in einigen Gastvorlesungen zu entwickeln. Im Folgenden teile ich die erste Vorlesung nahezu ungekürzt und Stücke der dritten Vorlesung mit. Sie sollen einige Linien, die offenbar zu wenig sichtbar wurden, so deutlich herausarbeiten, dass Zustimmung und Ablehnung künftig den Gegenstand nicht verfehlen können.

ποιητικὴ τέχνη beruht, die Kenntnis des Wesens der Dichtung in möglichst allgemeinem Sinne voraus. Demnach lehrt die Poetik, worin das Wesen der Poesie besteht; sie ordnet die vorhandenen Muster und stellt damit das Problem der Gattung; sie unterweist den Unerfahrenen, der sich poetisch betätigen will.

Bis zu Gottsched, so dürfen wir sagen, sind diese drei Probleme noch eins. Praxis ist nicht möglich ohne gründliche theoretische Kenntnis; und gründliche theoretische Kenntnis ermöglicht oder erleichtert doch zum mindesten die Ausübung. Dass man daneben immer auch noch von einem «ingenium», einer θεία μανία, dem «göttlichen Wahnsinn» spricht und die «Eingebung» anzuerkennen bereit ist, das soll den Aussagen vieler Dichter über ihr Schaffen Rechnung tragen, stört aber im Ernst die Einheit der Problemstellung der Poetik nicht. Erst nach Gottsched ist der Glaube an die Unterweisung in der Wissenschaft von der Dichtung erschüttert. Weithin hält man zwar eine Wissenschaft von der Dichtung noch für möglich. Gerade die τέχνη jedoch, die ursprünglich zum Titel «Poetik» gehört, fällt weg. Insbesondere der Lyriker verspricht sich nichts von der Theorie. Der Dramatiker mutet sich eher noch zu, seine Kunst zu erlernen und sich eine bewusste Meisterschaft anzueignen. Auch er indes ist überzeugt, dergleichen helfe ihm gar nichts, wenn er nicht ein geborener Dichter sei.

Dieser Zweifel an der Lehr- und Lernbarkeit der Dichtung gilt als Ausdruck einer wahreren Erkenntnis und Ehrfurcht vor ihrem Geheimnis. Damit hängt zusammen, dass nun, im deutschen Idealismus zumal, die «Königin der Wissenschaften», die Philosophie, die Lehre vom Wesen der Dichtung für sich in Anspruch nimmt. Sobald die Poesie nicht mehr, wie noch für Gottsched, Nachahmung der Natur und der vorhandenen Muster, sondern schöpferische Leistung ist und nicht ein abgeleitetes, sondern das reinste Sein des Menschen ausspricht, ist nur das fundamentalste Denken diesem Gegenstand noch gemäss.

Nach Hegel jedoch gerät die Metaphysik in Misskredit. Und wie man ihr misstraut, misstraut man allen Fragen nach dem «Wesen» und möchte sich an das «Gegebene» halten.

So kommt es, dass die Poetik sich seit einiger Zeit damit begnügt, den Stoff zu sammeln, einzuteilen und die Gattungen zu beschreiben. Als Lehre von den Arten, von den Möglichkeiten der Dichtung stellt sie sich heute im allgemeinen dar. Wer eine Poetik ankündet, gibt das Versprechen, von diesen Dingen zu handeln.

Die Aufgabe scheint eindeutig zu sein. Es fragt sich aber, ob sie von den andern Problemen, mit denen sie früher verbunden war, einfach abgelöst und allein bewältigt werden kann, ob nicht der Begriff des Musters, den man doch ablehnt, immer noch mitspielt und die unangenehmste Verwirrung stiftet. Gesetzt, die Poetik bemühe sich, die lyrische Gattung zu bestimmen. Lyrisch, sagt man, sind Gedichte, und zwar Gedichte kleinern Umfangs. Denn auch ein Epos ist ein Gedicht und kann doch nicht als lyrisch gelten. Also: Gedichte kleineren Umfangs machen die lyrische Gattung aus, Lieder, Oden, Hymnen, Sonette, Epigramme und so fort. Nun hat zum Beispiel C. F. Meyer solche Gedichte geschrieben. Nach allgemeinem Urteil aber sind seine Gedichte weniger lyrisch als etwa die Lieder Eichendorffs. Was heisst das? — Zur dramatischen Gattung, sagt man, gehören die Bühnenstücke. Was für die Bühne geschrieben ist, bezeichnet der Sprachgebrauch als Drama. Wie viele Bühnendichter aber müssen es sich gefallen lassen, dass die Kritik erklärt, ihr Werk sei leider nicht ausgesprochen dramatisch. Haben solche Erklärungen einen Sinn? Ein Bühnenstück, ein Drama also, wird als undramatisch bezeichnet. Bei einem Gedicht, einem lyrischen Stück, erklärt der Leser, es sei nicht lyrisch. Das setzt doch offenbar voraus, dass es irgendein Muster gibt, nach dem sich ein Bühnenstück, und ein anderes Muster, nach dem sich ein lyrisches Stück bemisst. Unzweideutig ist dies der Fall in folgendem Satz, den ich einer vor wenigen Jahren erschienenen Schrift entnehme:

«Ein Drama ist um so vollkommener, je mehr es Drama ist, eine epische Dichtung, je mehr sie epischen, eine lyrische, je mehr sie lyrischen Charakter hat.» [1]

Ein Drama kann nur «mehr Drama» sein, wenn es mehr

---

[1] Leonhard Beriger: Die literarische Wertung, Halle a. d. S. 1938.

vorbildlichen Dramen entspricht, ein lyrisches Stück nur lyrischer, wenn es sich mehr vorbildlicher Lyrik nähert. Gegen ein solches Urteil jedoch beruft sich der Leser und mehr noch der Dichter selbst auf das Recht der Originalität, auf jenen Begriff, der ja eben den Glauben an die Muster erschüttert hat. Ich weigere mich entschieden, mich in meiner Liebe zu C. F. Meyers Lyrik im Geringsten durch eine Idee von Lyrik stören zu lassen. Ich bin sofort bereit, den *Florian Geyer* Gerhart Hauptmanns als Bühnenstück hohen Ranges anzuerkennen, obwohl ich sehe, dass er nicht eigentlich das ist, was man «dramatisch» nennt. Den undramatischen oder unlyrischen Zug empfinde ich nicht als Nachteil.

Wenn die Poetik auf diese Empfindung irgend Rücksicht nehmen will, so steht sie noch immer vor dem Problem, Gattung und Muster reinlich zu scheiden, die Freiheit des Schöpfers nicht anzutasten, indem sie die einzelnen Gattungen festlegt. Da sucht sie sich so zu helfen, dass sie die Gattungen nach Belieben vermehrt. Sie würdigt das Schaffen Hofmannsthals und lässt ein «lyrisches Drama» gelten. Briefromane von der Art des *Werther* und des *Hyperion* schätzt sie als lyrische Epik in Prosa ein. So fährt sie fort, bis sie allen Erscheinungen glaubt Genüge getan zu haben. Ein Fächerwerk stellt sie vor uns hin, wie Julius Petersen in seiner *Wissenschaft von der Dichtung*[1] das Rad, wo von der Achse, der «Urdichtung» aus, drei dicke Speichen, mit «Epos», «Lyrik», «Drama» beschrieben, nach aussen laufen und alle gemischten Gattungen zwischen den Speichen angeordnet sind: das Monodrama, das Rollenlied z. B. zwischen Drama und Epos, das Gebet zwischen Epos und Lyrik. Die Meinung ist aber nicht, man könne nun jede vorhandene Dichtung mit einem dieser Namen etikettieren. Der *Werther* etwa gilt im ersten Teil als «lyrischer Roman», gehört also zwischen Epos und Lyrik, im zweiten Teil dagegen nähert er sich der «dramatischen Icherzählung» und schiebt sich zwischen Epos und Drama. Gespräche in Liedern wie *Der Edelknabe und die Müllerin* von Goethe vereinigen Elemente der Ballade, des Dramas und der Lyrik. Die Kombinationen sind zwar nicht

---

[1] J. Petersen: Die Wissenschaft von der Dichtung. Berlin 1939, S. 124.

unbegrenzt, aber doch unübersehbar. Das Schema besagt im Grunde nur, dass alles mit allem gemischt werden kann. Freilich heben sich die drei Speichen «Epos», «Lyrik», «Drama» breit als fundamentale Gattungen ab. Doch gänzlich unklar bleibt, warum sie als fundamentale Gattungen gelten. Etwa weil sie «einfach» sind, die anderen Gattungen aber «gemischt»? Das liesse sich beliebig ändern. Es ist nicht einzusehen, warum ein Epos einfacher sein soll als ein Gebet, das hier zwischen Lyrik und Epos erscheint, ein Drama einfacher als die Ballade, die zwischen Drama und Epos steht. Warum erscheint das Drama z. B. nicht als Mischung von Epos und Lyrik, was doch der antiken Lehre entspräche? — So könnte ich lange weiterfahren. Genug, wenn deutlich geworden ist, dass sich das Rad, das Petersen konstruiert, durch ein Verzeichnis sämtlicher Dichtungsarten ersetzen liesse, ein Verzeichnis aber, das am Schluss noch einige Blätter leer lässt. Denn wer kann dafür bürgen, dass neue Dichter nicht neue Arten erfinden? Die Lage scheint hoffnungslos zu sein. Petersen ist zwar der Gefahr, von Mustern zu reden, glücklich entronnen. Damit aber wird das Prinzip der Einteilung zur Illusion.

Auf diesem Punkt ist es verständlich, wenn eine historische Forschung alle Poetik überhaupt ablehnt und sich, wie man sagt, «voraussetzungslos» auf die Deutung des einzelnen Kunstwerks beschränkt. Bevor ich mich aber dazu entschliesse, empfinde ich das Bedürfnis, eine Begriffsverwirrung abzuklären, die hier doch vorzuliegen scheint. Wir bilden zu dem Substantiv «Drama» das Adjektiv «dramatisch». Ein Drama ist dramatisch — das ist dann offenbar eine Tautologie. Ein Drama ist ein Bühnenstück. Ist jedes Bühnenstück dramatisch? Da würde man denn doch sagen: Nein! Es gibt bekanntlich «lyrische Dramen». Bert Brecht nimmt ein «episches Drama» in Anspruch. Wie steht es mit dem Epos? Als Epos bezeichnet man eine längere Erzählung in Versen. Ist jede längere Erzählung in Versen episch? Nein! Es gibt Verserzählungen, die wir als lyrisch anzusprechen geneigt sind, z. B. Eichendorffs *Julian*. Andrerseits bezeichnen wir aber auch den Roman als episches Werk, obwohl er keine Verserzählung und eigentlich auch kein Epos ist. Hier wird

die Lage besonders fatal. Ein Epos ist eine Erzählung in Versen. Nicht jede Verserzählung ist episch. Ein Roman ist keine Verserzählung, also auch kein Epos, doch immerhin ein episches Werk. Nicht besser steht es mit der Lyrik. Gedichte sind lyrisch; aber es gibt Gedichte, die nicht lyrisch sind. Epigramme z. B. zählt man zur Lyrik und pflegt sie von jeher in lyrischen Anthologien mitzuführen. Doch niemand denkt daran, die meisterhaften klassischen Epigramme, die Schiller geschrieben hat, lyrisch zu nennen.

Eine babylonische Konfusion! Ich stelle sie dar, wie sie ist, so drastisch aber, weil man gerade meinem Versuch einer neuen Poetik vorwirft, er bringe den Sprachgebrauch durcheinander. Nein, da ist nichts mehr zu verderben. Da liegen die Begriffe kreuz und quer als Trümmer der alten Poetik, die ihre Basis verloren hat. Die Wissenschaft aber dringt auf Ordnung, auf Klarheit, mindestens so, dass sie sagen kann, was ein Wort bedeutet, dessen sie sich zu bedienen gezwungen ist. Wenn nun der Sprachgebrauch vieldeutig ist, die Wissenschaft aber Eindeutigkeit fordert, so darf sie dem Sprachgebrauch gegenüber freilich nicht allzu zimperlich sein. Schwankenden Begriffen mutet sie eine gerade Haltung zu; die schillernden müssen Farbe bekennen. Andrerseits bleibt ihr Willkür auch in terminologischen Dingen verhasst. Sie sagt nicht «rot», wo jedermann «grün», nicht «braun», wo jedermann «lila» sagt. Was *sie* «lyrisch» nennt, muss jedermann als «lyrisch» gelten lassen, wenngleich sie nicht alles «lyrisch» nennt, was viele «lyrisch» zu nennen gewohnt sind.

Genau besehen lässt sich jene Begriffsverwirrung leicht auflösen. Die *Substantive* Epos, Lyrik, Drama gebraucht man in der Regel als Namen für das Fach, in das eine Dichtung als Ganzes nach bestimmten, äusserlich sichtbaren Merkmalen gehört. Die *Ilias* ist eine Erzählung in Versen, oder, wie Petersen sich ausdrückt, ein «monologischer Bericht einer Handlung». Also gehört sie in das Fach «Epos». Eichendorffs *Mondnacht* ist ein Gedicht, oder, wie Petersen sich ausdrückt, eine «monologische Darstellung eines Zustands». Also gehört sie in das Fach «Lyrik». In dasselbe Fach aber lege ich auch C. F. Meyers Gedichte. Denn hier frage ich gar nicht da-

nach, wie diese Gedichte beschaffen, ob sie mehr oder minder stimmungsvoll, musikalisch und unmittelbar bewegt sind. Es sind Gedichte, damit genug! Sie werden als Lyrik rubriziert.

Etwas anderes meinen die *Adjektive* lyrisch, episch, dramatisch. Ein lyrisches Stück ist nicht nur ein beliebiges Gedicht, eine beliebige monologische Darstellung eines Zustands. Sondern es wird ausdrücklich erklärt, dass *diese* monologische Darstellung eines Zustands lyrisch sei, im Gegensatz zu anderen, die nicht ausgesprochen lyrisch sind. Ein Werturteil braucht mit solchen Charakterisierungen nicht verbunden zu sein. Das Beispiel C. F. Meyer lässt uns eher vermuten, dass die Frage nach dem Wert mit diesen Fragen unmittelbar nichts zu schaffen hat. — Andrerseits gibt es «lyrische Dramen», also Dichtungen, die als Bühnenstücke in das Fach «Drama» gehören, die aber dennoch «lyrisch» sind. Was ist mit den Adjektiven gemeint? Sie verhalten sich zu den Substantiven gar nicht wie die Adjektive «eisern» und «hölzern» zu den Substantiven «Eisen» und «Holz», sondern eher so, wie sich das Adjektiv «menschlich» zu «Mensch» verhält. Der Mensch gehört in eine bestimmte Rubrik der höheren Wirbeltiere oder, in theologischer Hinsicht, in eine Rubrik zwischen «Tier» und «Engel». Aber nicht jeder Mensch ist menschlich. «Menschlich» kann eine Tugend oder auch eine Schwäche des Menschen bedeuten. Jedenfalls ist damit ein bestimmter Zug, ein Wesen ausgesprochen, an dem der Mensch Anteil haben kann, doch nicht unbedingt Anteil haben muss. Lyrisch, episch, dramatisch sind also keine Namen von Fächern, in denen man Dichtungen unterbringen kann. Die Fächer, die Arten haben sich seit der Antike ins Unübersehbare vermehrt. Die Namen Lyrik, Epos, Drama genügen bei weitem nicht, sie zu benennen. Die Adjektive lyrisch, episch, dramatisch dagegen erhalten sich als Namen einfacher Qualitäten, an denen eine bestimmte Dichtung Anteil haben kann oder auch nicht. Deshalb können wir damit ein Werk aus jedem beliebigen Fach bezeichnen. Wir können von lyrischen Balladen, dramatischen Romanen, epischen Elegien und Hymnen sprechen. Und damit meinen wir keineswegs, dass diese Ballade nichts

als lyrisch und dieser Roman nur dramatisch sei. Wir meinen nur, das Wesen des Lyrischen oder das Wesen des Dramatischen sei darin mehr oder minder deutlich, sei irgendwie darin ausgeprägt.

Was ergibt sich daraus für die Poetik? Sinnlos ist es geworden, alle Fächer beschreiben zu wollen, in denen man Dichtungen unterbringen kann. Das hat uns Petersens Rad gelehrt. Aber es ist nicht sinnlos, die Frage nach dem Wesen des Lyrischen, Epischen und Dramatischen aufzuwerfen. Denn diese Qualitäten sind einfach und werden in ihrer Ruhe durch das Schillern und Schwanken des Charakters der einzelnen Dichtungen nicht gestört. Wir können vielmehr erst von diesen einfachen, festen Bedeutungen aus erklären, dass der Charakter einer bestimmten Dichtung schillert und schwankt, so wie ich eine Bewegung nur dann feststellen und messen kann, wenn ich mich selber ihr gegenüber ruhig verhalte. Wer diesen Sachverhalt verkennt, weiss nicht, was sprechen und denken heisst. Denn alles Lebendige ist bewegt, und eines geht ins andere über. Der Mensch aber schwimmt nicht einfach mit. Er bildet Worte und hält mit Worten ein Bleibendes in den Erscheinungen fest, indem er in diesem und jenem ein Gleiches wahrnimmt und als solches benennt:

> «Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
> Befestiget mit dauernden Gedanken.»

Damit ist alles gesagt. Die nähere Ausführung dieser Verse gehört in eine Philosophie der Sprache.

Wie aber fange ich es nun an, wenn ich das Wesen des Lyrischen, Epischen und Dramatischen fassen will? Bezeichne ich einen Roman als lyrisch, eine Novelle als dramatisch, empfinde ich ein Gedicht als wesentlich lyrisch, episch oder dramatisch, so muss ich schon wissen, was die Begriffe lyrisch, episch, dramatisch bedeuten. Aus dem Werk, das mir gerade vorliegt, lerne ich das nicht. Denn ich soll ja erst entscheiden, ob dieses Werk dramatisch, ob es lyrisch oder episch ist, und kann den Masstab doch unmöglich dem zu Messenden entnehmen. Da komme ich vorerst zu dem Schluss:

«Was lyrisch ist, das weiss ich ungefähr aus der Lektüre der Poesie, die allgemein als lyrisch gilt.»

Was gilt aber allgemein als lyrisch? Die Lyrik?

«Nein! Ich weiss ja nun, wie höchst fragwürdig die Beziehung des Adjektivs zu dem Substantiv ist.»

Aber gewisse Arten der Lyrik?

«Wahrscheinlich! Denn wenn die Beziehung zwischen dem Adjektiv und dem Substantiv auch fragwürdig ist, so ganz voneinander trennen lassen sie sich wohl nicht.»

Also welche Arten der Lyrik? Das Epigramm?

«Nicht unbedingt. Gewisse Epigramme sind lyrisch. Mörike hat solche geschrieben. Andern gesteht man dagegen eine gewisse dramatische Spannung zu. Jedenfalls würde ich Epigramme Schillers und Lessings nicht lyrisch nennen.»

Nun denn: die Hymne oder die Ode?

Da gibt der Bedrängte zögernd Antwort: «Sicher, gewisse Oden sind lyrisch. Einige Oden Hölderlins haben zweifellos einen lyrischen Zug. Dann aber scheint mir wieder, mit dem Ausdruck «lyrisch» verbinde sich eine Vorstellung von Intimität, die doch nicht allen Oden eignet. Lieber möchte ich sagen: das Lied. Ein Lied, wenn ich mein Sprachgefühl befrage, scheint nichts als lyrisch zu sein.»

Doch damit bin ich noch nicht zufrieden. Ich mache darauf aufmerksam, dass auch Lessing Lieder geschrieben habe, und frage, ob er auch diese Lieder als lyrisch anzuerkennen bereit sei. Da würde er wohl entgegnen:

«Nein! Aber diese Gedichte nehmen den Titel ‚Lieder' gewiss zu Unrecht in Anspruch. Sie sind nicht sangbar. Sie sind pointiert und scheinen sich manchmal kaum von Lessings Sinngedichten zu unterscheiden. Ich schlage andere Lieder vor, z. B. die Lieder Eichendorffs, die Lieder Goethes oder das Volkslied. In diesen Gedichten, meine ich, prägt das Lyrische sich am deutlichsten aus. Und wenn man mich fragt, wonach ich ein Gedicht als lyrisch bezeichne, würde ich sagen, nach dem, was mir an diesen Gedichten aufgegangen ist.»

Hier unterbreche ich das Gespräch. Man könnte nämlich erwidern, ich habe den kleinen sokratischen Dialog nach meinem Belieben zum Ziel geführt. Dagegen erhübe ich aber Protest. Der Partner ist keine Kreatur, die mein Belieben geschaffen hat. Er ist der Anwalt des Sprachgefühls, aller-

dings, wie ich gern zugebe, des Sprachgefühls gebildeter Menschen deutscher Sprache unserer Zeit. Doch eben darauf kommt es mir an. Soll ich in einer heute, in deutscher Sprache verfassten Poetik sagen, was lyrisch ist, so muss ich das heutige deutsche Sprachgefühl anerkennen. Inwiefern das Resultat der Poetik dadurch an Bedeutung verliert, wird später zu erörtern sein. Man halte nur einen Einwand zurück, der immer wieder erhoben worden ist, durch unablässige Wiederholung aber nicht richtiger wird, den Einwand nämlich: Wenn das Wesen des Lyrischen nach den Liedern der Romantik und Goethes festgelegt wird, wie steht es dann um Keats, Petrarca, Baudelaire, Gongora, Hölderlin? Müssen sie nicht ebenso als Lyriker gelten wie Eichendorff? Ja, sind sie nicht grössere Lyriker als der Sänger der bürgerlichen Romantik? In diesem Einwand verbirgt sich ein ganzes Rattennest von Missverständnissen. Ich will sie der Reihe nach untersuchen.

Verfänglich ist der Ausdruck «Lyriker», der hier unversehens auftaucht. Wer ist ein Lyriker? Ein Dichter, der lyrische Werke geschaffen oder ein Dichter, der Lyrik geschaffen hat? Hier sicher: der Lyrik geschaffen hat. Hofmannsthal würde man nicht als Schöpfer seiner lyrischen Dramen, sondern als Schöpfer seiner Gedichte mitzählen. Dann aber lautet der Einwand so: Gehören Gedichte von Keats und Baudelaire nicht ebenso zur Lyrik wie die Lieder Eichendorffs oder Goethes? Und damit bricht er bereits zusammen. Denn «Lyrik» bedeutet hier wieder das Fach, in das man Gedichte einlegen kann, ein grosses, sehr geräumiges Fach; denn alle Gedichte gehören, obgleich in verschiedene Unterfächer, hinein. Der Ausdruck «lyrisch» dient uns dagegen gerade nicht als Sammelbegriff. Und wenn ich sage, das Lyrische sei im romantischen Lied am besten vernehmlich, so habe ich nicht das grosse Fach «Lyrik» zu dem des romantischen Lieds verkleinert, sondern nur erklärt, an dem einen und unwandelbaren Wesen des Lyrischen sei das romantische Lied am meisten und unzweideutigsten beteiligt — *μετέχει,* im platonischen Sinn.

Ich komme damit zu dem zweiten Missverständnis, das der Einwand birgt. Der Partner in meinem fingierten Gespräch

hat nicht bestritten, dass Lyrisches auch in Oden und Hymnen zu finden sei. Nur wenn es gilt, das Wesen des Lyrischen möglichst rein herauszuarbeiten, möchte er sich lieber nicht an solche Beispiele halten, die noch mit anderen Elementen durchsetzt sind. So würde er auch nicht leugnen, dass Keats oder Hölderlin eminent lyrisch seien. Er würde nur zu bedenken geben, dass sich die Eigenart dieser Gedichte im Wesen des Lyrischen nicht erschöpft, dass da noch anderes mitspielt, während romantische Lieder am ehesten als rein lyrische Stücke deutbar sind.

«Rein» — mit diesem Ausdruck ist das dritte Missverständnis berührt. Romantische Lyrik ist «rein» lyrisch oder am ehesten noch «rein» lyrisch. Dann, meint man, ist Hölderlin weniger rein. Und «weniger rein» bedeutet «trüber», vermischt mit Unreinem, minder vollkommen. Dagegen sträubt sich der gute Geschmack und sträuben sich alle jene, die Keats und Petrarca und Hölderlin als grosse Dichter glauben verteidigen zu müssen. Sie rennen weit offene Türen ein. Ich selber bin der Letzte, der erklären wollte, Eichendorff sei ein grösserer Dichter als Hölderlin. Worauf beruht das Missverständnis? Die Reinheit der Gattung erscheint hier unversehens wieder als Wertprädikat, im Sinne der alten Musterpoetik. Wir haben uns das ausdrücklich verbeten und wollen es uns noch einmal verbitten. Denn allzu tief scheint dieses Vorurteil in den Gemütern verankert zu sein. «Nicht rein lyrisch» heisst keineswegs, das Lyrische sei vermischt mit Schlamm und Unrat; sondern es besagt, dass ausser dem Lyrischen auch noch andere Wesenszüge wahrnehmbar sind. Und könnte es nicht so sein, dass eine Dichtung um so vollkommener ist, je inniger Lyrisches, Episches und Dramatisches sich in ihr durchdringen? Die «Grundbegriffe der Poetik» legen diese Vermutung nahe. Doch ich lasse die Frage einstweilen offen und weise nur auf das Eine hin, dass eine Dichtung, die nichts als lyrisch, nichts als episch, nichts als dramatisch wäre, schlechterdings undenkbar ist, dass jede Dichtung mehr oder minder an allen Gattungen Anteil hat und nur ein Mehr oder Minder darüber entscheidet, ob wir sie lyrisch, ob wir sie episch oder dramatisch nennen. Diese Behauptung lässt sich durch das volle Wesen der Sprache

begründen. Sie trifft auch zu auf das romantische Lied und auf die Lieder Goethes, obwohl wir meinen, das Lyrische hier so ziemlich in Reinkultur zu finden. Wir finden es nur am deutlichsten, aber nicht völlig rein darin ausgeprägt. Das heisst mit andern Worten: Auch die Bestimmung des Wesens des Lyrischen schöpft ein romantisches Lied nicht restlos aus.

Immerhin hoffen wir also, hier die am meisten erschöpfende Antwort zu hören. Ich fasse das Ergebnis zusammen: Wir lesen an romantischen Liedern, an Liedern, die Goethe gedichtet, und andern Liedern, die diesen ähnlich sind, das Wesen des Lyrischen ab. So drücken wir uns wohl richtig aus. Ich sage also nicht, dass wir Eichendorff oder Goethe in erschöpfender Weise interpretieren wollen. Wir führen die Interpretation im Hinblick auf das Lyrische. Nur was nach unserm Gefühl in dem Ausdruck «lyrisch» zu liegen scheint, halten wir fest. Was sonst noch an diesen Gedichten ist, das lassen wir auf sich beruhen oder weisen beiläufig darauf hin, um zu zeigen, dass auch noch anderes da ist.

Da wird wohl ein letzter Einwand laut. Ist es nicht sträflich subjektiv, wenn wir derart unserem Gefühl vertrauen? Wir müssen uns doch an Gegebenes halten, und unsere Gefühle haben zu schweigen. Wo bliebe da sonst die Wissenschaft? Ich weiss nicht, auf welchen Begriff von Wissenschaft sich ein solcher Einwand beruft. Vermutlich ist es ein Begriff, der aus den Naturwissenschaften stammt. Die Literaturwissenschaft kann gar nicht anders als in dieser Weise verfahren. Nehmen wir ein Beispiel, das nicht in die systematische Forschung gehört, ein Beispiel, bei dem es sich darum handelt, ein einzelnes, wirkliches, hier und jetzt vorhandenes Kunstwerk zu erklären, etwa ein Gedicht von Goethe. Ich will jetzt dieses Gedicht nicht im Hinblick auf das Lyrische interpretieren. Ich setze mir zum Ziel, den Text in jeder Hinsicht oder in jeder mir irgend denkbaren Hinsicht zu deuten. Wenn ich mich nicht damit begnügen will, zusammenzustellen, was über den Text bereits gesagt worden ist, wenn ich glaube, ich habe etwas Neues darüber auszusagen, so bleibt mir wirklich nichts anderes übrig, als von einem Gefühl auszugehen. Dieses Gefühl, ein vages, mir selber noch dunkles Ahnen, kläre ich ab und bringe es auf

exakte Begriffe. Wenn mein Gefühl falsch gewesen ist, wird der Gegenstand selber Einspruch erheben. Es zeigt sich dann nämlich, dass meine einzelnen Aussagen nicht zusammenstimmen, dass meine Deutung des Verses etwa der Deutung des Satzbaus widerspricht, oder dass mein Gefühl auf falschen biographischen Voraussetzungen beruhte. Ist mein Gefühl aber richtig gewesen, so erfahre ich jenes köstliche Glück, das dem Interpreten zuteil werden kann: dass jede Beobachtung, alles, was ich an Wissen über den Text erwerbe, die erste dunkle Ahnung bestätigt. Dann könnte man aber doch ebenso gut auch ohne ein solches Gefühl beginnen? Nein! Gerade das können wir nicht! Denn ohne das erste Gefühl vermag ich am Text überhaupt nichts wahrzunehmen, da weiss ich nicht, was wesentlich, was lebendig und was konventionell ist. Wer explizit verstehen will, muss immer schon dunkel verstanden haben. Ich schildere damit den Tatbestand, den die Methodenlehre der Geisteswissenschaft «hermeneutischer Zirkel» nennt. Der circulus ist nicht vitiosus, sondern der Weg der Erkenntnis, der unserem Forschen einzig offen steht.

Genau so liegen die Dinge, wenn ich das Wesen des Lyrischen fassen will. Aufgewachsen als Mensch der Neuzeit, deutscher Sprache, mit dem Ausdruck «lyrisch» flüchtig und vage vertraut, durchdrungen von dem Gefühl, dass das einfache Wort ein einfaches Wesen bezeichne, beginne ich, wesentlich Lyrisches aufzuweisen, wo immer es mir begegnet, in Klängen, Reimen, Sätzen, Strophen, Motiven — wo es auch sei. Bin ich immer von einem wahren und immer von ein. und demselben Gefühl geleitet, so muss sich alles, was ich sage, am Schluss zur Deckung bringen lassen, so muss sich mir ein widerspruchsloses, eindeutiges Phänomen enthüllen. Hält man mir aber dann weiter entgegen, ich habe nun eben doch nur beschrieben, was ein Mensch der Neuzeit deutscher Sprache lyrisch zu nennen gewohnt ist, so kann ich ihm getrost erwidern: Gewiss! Der Sprachgebrauch mag sich ändern. Das Phänomen selbst bleibt sich gleich, ein objektiver Zusammenhang, der fest in seinem Wesen besteht. Die terminologische Frage, wie man es später und unter anderen Völkern nennen will, interessiert mich nicht.

Hat aber eine auf solchen Fundamenten beruhende Untersuchung Anspruch auf weltliterarische Geltung? Gilt sie nur für die deutsche Sprache? Oder gilt sie vielleicht sogar nur für die deutsche Sprache der Goethezeit? — Die meisten Beispiele habe ich der deutschen Literatur, zumal der Klassik und der Romantik, entnommen. Daneben kommt Homer — im Abschnitt über das Epische — in Betracht. Gelegentlich zitiere ich Sappho, die griechischen Tragiker, das Drama der französischen Klassik, Gryphius; kaum je die französische Lyrik, gar nicht die italienische, englische, spanische, russische Literatur. Den einfachen Grund habe ich genannt. Ich bin am besten mit der deutschen und griechischen Literatur vertraut. Die spanische und russische ist mir im Original ganz unzugänglich. Die englische und die italienische liebe und verehre ich, fühle mich aber nicht sicher genug, um als Interpret darüber zu sprechen. Bedeutet ein solches Geständnis der Schwächen und Grenzen nun aber nicht auch den Verzicht auf weltliterarische Weite? Ich gebe die Möglichkeit zu, dass alles nur in deutscher Perspektive von Interesse sei. Die Möglichkeit einer weltliterarischen Geltung scheint aber auch offen zu bleiben. Denn wenn am Schluss die Gattungsbegriffe im Wesen der Sprache verankert werden, und keineswegs nur der deutschen Sprache, so ist damit derselbe Anspruch erhoben, den Ernst Cassirer in seiner *Philosophie der symbolischen Formen* erhebt, der Anspruch nämlich, man habe sich über den Menschen überhaupt geäussert. Ich bin mir der Fragwürdigkeit eines solchen universalen Anspruchs bewusst und weiss, dass es immer nur *meine* Welt, *mein* Universum oder das Universum eines bestimmten Kreises, einer bestimmten Tradition ist, von dem ich allenfalls reden darf. Dies Letztere freilich muss ich tun, wenn ich sagen soll, wie sich die Sache mir darstellt.

Nun gibt es eine grosse, besonders im Gebiet der romanischen Sprachen weitverbreitete Poesie, bei der auch nur die Frage nach der Geltung der *Grundbegriffe* keinen rechten Sinn zu haben scheint. Ich nenne als Beispiel den Namen Horaz und erinnere damit an Dichter, in deren Werk das artistische Element, die Anspielung, das Zitat, die Auseinandersetzung mit älterem Schrifttum ganz in den Vorder-

grund tritt. Wer Horaz ergründen will, hat zu bedenken, dass seine Sprache nicht jenen geschlossenen Kosmos bildet, den die Poetik zu schildern versucht, dass sie nicht nur in sich selber schwingt, sondern auf etwas anderes, das ausser ihr liegt, bezogen bleibt. Nur insofern das, was ausserhalb liegt — bei Horaz die griechische Lyrik — ein reiner poetischer Kosmos ist, mag indirekt eine Untersuchung im Sinne der Poetik möglich sein. Diese sagt dann aber gerade nichts über das Eigene horazischer Poesie.

Indes, so säuberlich wie es jetzt aussieht, ist eine artistische Dichtung nur selten von einer ursprünglicheren geschieden. Ein Dichter wie Mörike etwa — wie unzulänglich wäre da eine Betrachtung, der einzig daran läge, sein fundamentales Wesen herauszuarbeiten. Kostüm, Maske, Pose, eine subtile stilistische Schauspielerei ist sicher fast bei jedem Wort beteiligt, das Mörike niedergeschrieben. Nur ahnungslose Pedanterie vermöchte dergleichen unecht zu schelten. Beglückendste Wunder der Sprache haben wir solcher Schauspielerei zu verdanken. Der Laie nimmt sie harmlos hin; der Kenner kostet die Anspielung; und beide möchten sie nicht entbehren.

Hier scheinen mir die Grenzen meiner Poetik viel deutlicher sichtbar zu sein als dort, wo man sie meist mit grossem Eifer festzustellen sucht, z.B. bei Shakespeare, bei Calderon, bei Petrarca oder auch beim Roman, der «epischen» Kunst der neueren Zeit. Tatsächlich will ja auch niemand leugnen, dass sich bei diesen Dichtern Episches, Lyrisches und Dramatisches ähnlich durchdringt wie bei Dichtern der Goethezeit. Es ist ein Gemeinplatz, vom epischen Zug in Shakespeares Historien zu sprechen. Und wer hat nicht schon Tolstois mehr epische Kunst des Erzählens von Dostojewskis mehr dramatischer unterschieden! Das Ärgernis, das die Poetik hier erregt hat, ist ganz anderer Art. Man ist verstimmt, dass Shakespeare nicht vor allem dramatisch und viele Romane nicht vor allem episch sein sollen. Nun gebe ich gerne zu, dass die Terminologie hier unbequemer ist als in der Dichtung der Goethezeit, wo immerhin das Wesen des Lyrischen noch am reinsten aus Lyrik, das des Dramatischen noch am reinsten aus Bühnenstücken gewonnen werden kann. Im

Grunde liegt aber hier nur wieder das alte Missverständnis vor, es handle sich bei den poetischen Gattungsbegriffen um Fächer, in die man Dichtungen einlegen müsse. Davon ist nicht nur keine Rede, sondern der ganze Sinn der Poetik liegt in der entgegengesetzten Richtung: Sie soll die längst in stilistischer Bedeutung verwendeten Begriffe «episch, lyrisch und dramatisch» endlich ganz als solche fixieren und lösen von «Epos, Lyrik und Drama». Sie soll verhindern, dass etwa Tasso als fehlerhafter Dichter gilt, weil er nicht so rein episch ist wie Homer, dass C. F. Meyer hinter Eichendorff zurückstehen muss, weil seine Gedichte weniger lyrisch sind. Sie bleibt ausdrücklich gegenüber allen Versuchen des Rubrizierens neutral und will die Gattung einstweilen gar nicht mehr als Muster anerkennen.

Einstweilen! So möchte ich vorsichtig sagen. Denn wenn man mich nun fragen wollte: Besteht also gar kein Zusammenhang zwischen dem Epos und dem Epischen, der Lyrik und dem Lyrischen mehr, so würde ich mich nicht getrauen, vorbehaltlos zu erwidern: «Nein! Es besteht überhaupt kein Zusammenhang!» Setzen wir für die Substantive die Ausdrücke ein, die uns auch in diesem Zusammenhang vor Verwirrung schützen, also für Epos «längere Verserzählung», für Drama «Bühnenstück», für Lyrik «Gedichte kleineren Umfangs»! Die Frage würde dann so lauten: Kann eine längere Verserzählung auch alles andere sein als episch? Das würde ich schwerlich zugestehen. Ich denke z. B. an Klopstocks *Messias*. Die ungeheure Begabung seines Schöpfers steht wohl kaum in Zweifel. Sein Werk jedoch ist unerfreulich. Warum? Weil es nicht möglich ist, auf tausend und abertausend Verse immer ein und dieselbe hochpathetisch-lyrische Stimmung zu wahren. Hier, scheint mir, ist der Spielraum weit überschritten, der einer längeren Verserzählung zuerkannt werden darf. Auch Milton hat lyrisch-pathetische Töne. Bei Milton aber bleibt immer die Basis einer gewaltigen Bildlichkeit. So halten wir aus und sind gefesselt, wenn Klopstock uns längst ermüdet hat. — Ein anderes Beispiel: Kellers Gedichte. Auch da ist die Freude nicht ungetrübt. Oft will uns nämlich scheinen, bei dem kleinen Umfang vieler Gedichte finde Kellers epische Vorstellungskraft, die am Werk ist,

nicht die Zeit, sich richtig zu entfalten; in wenigen Zeilen bedürfte es einer anderen, mehr magisch-lyrischen oder mehr pointierten Kunst. Auch hier ist der Spielraum nicht gewahrt, der einem Gedicht gestattet ist. Und so, mit dem Begriff des Spielraums, schiene es mir grundsätzlich erlaubt, den *Grundbegriffen* eine lange Musterpoetik anzuschliessen und die Fragen aufzuwerfen: Was ist im Raum der Ode, der Elegie, des Romans, der Komödie möglich? Nur möchte ich mich selber weigern, dieses Geschäft zu übernehmen. Denn die Verhältnisse scheinen mir hier so kompliziert und schwierig zu sein, so gross ist mein Glaube an neue, ganz unerwartete Möglichkeiten der Dichter, dass ich von den *Grundbegriffen* lieber gleich zur Interpretation des einzelnen Kunstwerks übergehe.

Was leistet die Poetik nun aber für die Einzelinterpretation? Man hat die Befürchtung geäussert, hier werde so etwas wie eine Schule gegründet, die munter, nach ein und derselben Vorschrift, sämtliche Dichtungen interpretiere. Ich lege dagegen Verwahrung ein und möchte lieber das Buch einstampfen als diesen Unfug gewähren lassen. Wer sich die Sache einfach so vorstellt, dass man nun alle Gedichte auf das Wesen des Lyrischen hin erforsche, verwechselt wieder «Lyrik» und «lyrisch» und verdient keine Antwort mehr. Wer aber auch wesentlich lyrische Stücke auf das Lyrische hin untersucht, darf nicht behaupten, er habe eine einzelne Dichtung ausgelegt. Er hat nur meine Beispielsammlung um ein neues Beispiel bereichert und einen Nachtrag zur Poetik, aber keine individuelle, keine historische Studie geliefert. Betrachten wir *Wanderers Nachtlied* von Goethe. Zweifellos lassen sich hier sehr viele lyrische Wesenszüge ablesen. Stimmung waltet eindeutig vor. Die Musik der Worte und ihre Bedeutung sind nicht voneinander zu trennen. Form und Inhalt sind völlig eins, so sehr, dass sich das eine, besondere, unwiederbringliche Gefühl auch seine besondere, unwiederbringliche Strophe geschaffen hat. Wo aber bleibt in dieser auf das Lyrische eingestellten Deutung der Weg über alle Reiche der Natur vom Gestein bis hinauf zum Menschen? Wo bleibt die letzte Zeile, auf die es in diesem Gedicht pointiert ankommt? Das dürften gewisse epische oder dramati-

sche Elemente sein. Ich wage das kaum auszusprechen. Denn nun entsteht sogleich der Eindruck: Wenn nicht von einem Kapitel aus, so könne man doch von *allen* Kapiteln der Poetik aus interpretieren. Man brauche ja nur zu untersuchen, wie jede Dichtung an jeder der drei beschriebenen Gattungen Anteil habe. Das wäre nun freilich in ihrem Sinn, insofern wenigstens, als sie behauptet, die Dreizahl sei in der Sprache begründet; in der Dreizahl also sei das Wesen des Sprachkunstwerks erschöpft. Doch das ist bare Theorie, mit der sich im Leben nichts anfangen lässt. Wie eine Dichtung nämlich im Epischen, Lyrischen und Dramatischen schwingt, wie die Spannung verläuft und wie sie sich ausgleicht, das ist so überaus delikat, dass jedes einfache Anwenden fester Begriffe von vornherein versagt. Der Interpret wird sich nach wie vor über jene Eigenschaft ausweisen müssen, die seit den Tagen Herders unentbehrlich ist in unserm Beruf: ein unmittelbares Gefühl für die individuell-historische Qualität.

Dann freilich, dies vorausgesetzt, kann die Poetik vielleicht behilflich sein. Heikel ist immer jener Moment, in dem sich das unmittelbare Gefühl zu klaren Begriffen entwickeln soll. Da lauern die wohlbekannten Gefahren: die Gefahr der Äquivokation, dass unsere Sprache zwei verschiedene Dinge mit *einem* Wort bezeichnet und plötzlich in die Gedanken die zweite Bedeutung statt der ersten eintritt. Dann die Gefahr des logischen Trugs, dass eine Argumentation allseitig hieb- und stichfest aussieht und irgendwo, an unbemerkter Stelle, ein Fehler unterläuft, weil der Gedanke, losgelöst vom Gefühl, seine eigenen Wege ging. Hier könnte vielleicht die Schulung durch die *Grundbegriffe* förderlich sein. Sie versuchen, häufig gebrauchte Wörter von ihrer Zweideutigkeit zu befreien und machen auf das mehrdeutige Wesen vieler Erscheinungen aufmerksam, so der Musik, des Reims, der Wiederholung, des parataktischen Satzes, des Bildes als Traumbild und Vorstellung, des Sinnlichen in den beiden Sphären des Leibes und des plastischen Körpers, des Erinnerns und des Gedenkens, des Spannenden und des Fesselnden — und was dergleichen mehr sein mag.

Diese Leistung ist nun allerdings mehr prophylaktischer

Natur. Doch nun zeigen sich andere Möglichkeiten. Gewisse Zusammenhänge, die bisher nicht sicher wahrnehmbar waren, decken die *Grundbegriffe* auf, z. B. zwischen Motiv und Satzbau, Problem und hypotaktischer Sprache, Vokalmagie und Improvisation, Bildlichkeit und antikischer Metrik. Als wesentliche Einheit stellen sich solche Befunde der Anschauung dar. Es ist nicht so, dass eins vom andern abgeleitet werden könnte. Alle sind Erscheinungen des «Stils» — um mit diesem Wort das Eine zu bezeichnen, worin verschiedene Äusserungen einer künstlerischen Individualität oder einer Epoche identisch sind. So betrachtet, bereitet die *Poetik* eine Stilistik vor. Und eine solche Stilistik käme vielleicht der ganzen modernen anthropologischen Wissenschaft zugut.

Was will die moderne Anthropologie? Ich erinnere an die grossen Versuche des deutschen Idealismus, das menschliche Dasein als Kosmos darzustellen: Wir stehen heute mit Respekt vor diesen Versuchen, zugleich aber noch mit tiefer Skepsis. Zu offenkundig sind diese Systeme durch eine Weltanschauung bestimmt. Wir können Schiller seine Begriffsverschiebungen nachweisen, Schelling und Hegel behaften auf Äusserungen der Willkür, die nur dem Ganzen zuliebe so lauten, die zurechtgebogen sind, damit sich das Einzelne in den im voraus geplanten Dombau fügt. Und da gelangen wir denn dazu, die idealistische Philosophie als etwas Vergangenes zu betrachten und eine Beschäftigung mit ihren Lehren nur noch im Bereich der historischen Philosophie zuzulassen. Die Philosophiegeschichte, sagt Schopenhauer, gleicht einem Narrenhaus, wo jeder jedem widerspricht. So könnte sich nur der Sammler menschlicher Raritäten daran ergötzen. Und in der Tat, der Historiker scheint sich oft nur als solcher Sammler zu fühlen. Er häuft den Stoff, stellt eines zum andern und legt ein Archiv der Menschheit an, in dem die Akten friedlich, in zufällig angeordneten Schubladen, ruhen. Wir haben jedoch keinen Anlass, von dieser historischen Forschung gering zu denken. Sie hat eine riesige Arbeit geleistet, eine Arbeit, die, wäre sie nicht getan, wir alle erst leisten müssten — von den Ausgaben unserer Klassiker bis zur geduldigen Bestandesaufnahme jeder Kleinigkeit, die irgendeinmal gewesen ist.

Doch heute ist wohl die Blütezeit einer *nur* historischen Forschung vorbei. Wieder stellt sich die umfassende Frage: Was ist der Mensch? Die Anthropologie versucht eine Antwort, zunächst einmal so, dass sie ohne festen Blick auf eine Ordnung einzelne Phänomene für sich beschreibt, Wesen und Formen der Sympathie z. B., den Willen, die Phantasie. Schon Max Scheler hat sich aber gegen eine, wie er sich ausdrückt, blosse «Bilderbuchphänomenologie» gewehrt, das heisst gegen eine Forschung, der die Deskription willkürlich gewählter, verstreuter und einfach aneinander gereihter Gegenstände genügt. Seither zeichnet sich immer deutlicher eine *Struktur* des Menschseins ab. Man redet von Schichten, Fugen, Fundierungsverhältnissen, Modi des Wesens Mensch — und ohne dass man dabei eine weltanschauliche Voraussetzung machen müsste. In dieser Perspektive wird nun aber die Tradition auf einmal in neuer Weise fruchtbar. Mögen die Philosophen sich, sofern sie Weltanschauung verkünden, gegenseitig widersprechen. Viele ihrer Begriffe behalten dennoch eine sachliche Geltung. Grosse Abschnitte ihrer Werke sind reine Deskriptionen des Menschen, enthalten Erkenntnisse, die kein Wandel des Glaubens, der Gottesidee und der Ansicht von höchsten Werten umstürzen kann. Nicolai Hartmann hat dies besonders schön an Hegels Logik, Heidegger an der Vernunftkritik Kants gezeigt. Wir stehen aber erst am Anfang. Das Ziel ist begeisternd; denn je mehr wir uns so des geistigen Erbes versichern, desto besser sehen wir ein, dass der Mensch im Verlauf seiner langen Geschichte nicht wild in Möglichkeiten taumelt, dass auch die Zeugen des Menschseins nicht ein unentwirrbares Geschrei erheben, sondern, wenn wir recht zu hören verstehen, in zeitbedingten Sprachen doch mehr oder minder das Gleiche sagen.

Hier, möchte ich hoffen, könnte die *Poetik* wieder förderlich sein. Sie kündigt sich an als literaturwissenschaftlicher Beitrag zum Problem der allgemeinen Anthropologie, d. h. sie bemüht sich nachzuweisen, wie das Wesen des Menschen im Bereich des dichterischen Schaffens erscheint. Eben deshalb leugnet sie nicht, sondern betont mit allem Nachdruck, dass die Geltung der Gattungsbegriffe nicht auf die Literatur beschränkt ist, dass es sich hier um literaturwissen-

schaftliche Namen für allgemeine Möglichkeiten des Menschen handelt. Auf die Frage «Was ist der Mensch?» ist die ganze Problemstellung ausgerichtet. Und wer im Hinblick auf diese anthropologische Frage liest, kommt sicher besser zurecht, als wer sich fragt, wie eine solche Poetik bei literarhistorischen Arbeiten nützlich werden kann.

Es scheint nur so, als ob eine solche Fragestellung Hybris bedeute. Der Mensch ist ja nicht ein Gegenstand, über den man einfach falsche oder richtige oder gar endgültige Aussagen machen kann. Das Wesen des Menschen bildet sich, entsteht in dem, was er von sich denkt, in der Entfaltung des Selbstbewusstseins. Indem wir auf die Frage «Was ist der Mensch?» bestimmte Antworten geben, entscheiden wir uns für bestimmte Möglichkeiten. Wir stellen uns fest, wir nehmen uns in einer bestimmten Hinsicht wahr. So kann man sagen: in jedem System, in jedem Weltbild eines Dichters verwirklicht sich etwas von dem, was der Mensch überhaupt sein kann. Die Wahrheit eines solchen Weltbilds bemisst sich nicht an dem, was der Mensch im Grunde seines Wesens eigentlich ist. Denn diesen eigentlichen Menschen, diesen Menschen an sich, den gibt es gar nicht. Oder es gibt ihn nur für einen Geist, den wir göttlich nennen müssten. Die Wahrheit bemisst sich auch hier nur darnach, inwiefern sie fruchtbar werden kann, inwiefern sie geeignet ist, unsere Gegenwart und unsere Vergangenheit aufzuhellen. So ist es grundsätzlich nicht ausgeschlossen, dass alle Erscheinungen im Bereich der Poesie sich innerhalb eines solchen Systems als sinnvoll-zusammenhängend erweisen, dass eine objektive Ordnung alles überlieferten Schrifttums darin sichtbar werden könnte: die Dichtung, die Sprache, der Mensch überhaupt. Dennoch bleibt es immer nur eine universale Ordnung, wie sie sich einem historisch bestimmten, traditionsgebundenen Geist darstellt. Jedermann bleibt es unbenommen, zu sagen: Gerade diese Ordnung interessiert mich nicht. Er darf nur nicht so weit gehen, zu sagen: Die Ordnung ist nicht objektiv. Der eine betrachtet eine Landschaft mit dem Auge des Taktikers und ist imstande, jeden Hügel, jeden Baum und jedes Haus in taktischer Hinsicht auszuwerten. Der andere schaut dieselbe Landschaft mit dem Auge des

Bauern an; und wieder ordnet sich alles, Hügel, Baum und Haus, zu einem Ganzen. Die Hinsicht mag verschieden sein; die Wahrnehmung bleibt doch objektiv und lässt sich im Einzelnen verifizieren. So, scheint mir, müsste auch dieser Versuch einer neuen Poetik aufgefasst werden. Ich darf mich nicht verteidigen wollen, wenn jemand erklärt, sie sage ihm nichts. Ich würde mich selber missverstehen.

Ein letztes Wort zum Problem des Werts. Die *Grundbegriffe der Poetik* stellen das Wertproblem ausdrücklich nicht. Mir scheint das ein selbstverständliches Gebot eines solchen Unternehmens zu sein. Doch andere sind hier anderer Meinung. Sie sagen: Was hilft mir eine Poetik, wenn sie mich nicht darüber aufklärt, was ich für hässlich und schön halten soll. Nun liesse sich da freilich entgegnen, dass zwar nicht im Rahmen dieser Poetik, aber doch in exakter literaturwissenschaftlicher Darstellung *eine* Bedingung des Schönen gezeigt werden kann: die reine stilistische Einstimmigkeit aller einzelnen Momente des Kunstwerks. Damit ist aber nicht viel gewonnen. Denn eben dies möchte man wissen, ob die stilistische Einstimmigkeit, die etwa die Gotik erzielt hat, mehr wert sei als die stilistische Einstimmigkeit der Antike, die romantische mehr als die klassische. Darauf wüsste ich keine sichere Antwort. Das bleibt persönliche Entscheidung. Doch eines gewährt die Poetik auch hier, die Möglichkeit nämlich, sich in der eigenen Wertung wo nicht besser so doch in grösseren Zusammenhängen zu verstehen. Es läge etwa nahe, zu sagen: Offenbar ist ein Werk vollkommener, wenn es sich mehr in der Mitte hält und nicht in den beiden Grenzsituationen des Lyrischen, das zu zerfliessen droht, oder des Dramatischen, das erstarrt. Oder: ein Werk ist vollkommener, wenn die drei Gattungen alle möglichst stark beteiligt und völlig ausgeglichen sind. Mir läge es nahe, so zu sprechen. Doch ein anderer könnte mir erwidern, damit halte ich den Menschen in der Mitte seines Wesens fest. Der Mensch sei aber etwas, das möglichst bald überwunden werden müsse, sei es so, dass er in die Innigkeit des sprachlosen Ursprungs zurückkehrt, oder so, dass er tragisch scheitert, in einer letzten Überanstrengung des dramatischen Elements. Jenes haben gewisse Romantiker, dies hat

Heinrich von Kleist erklärt. Es sagt nichts über die Sache, sondern nur etwas über mich selber aus, wenn ich dem einen Recht, dem anderen Unrecht gebe. Wohl aber bin ich imstande, meine Entscheidung ins Ganze einzuordnen. Und dies ist ein menschliches Bedürfnis, so wie der Wunsch zu wissen überhaupt.

CHRONIK

Erich Auerbach, MIMESIS. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. A. Francke, Bern. 1946.

Um den genauen Wert dieses grossen Buches zu treffen, müsste man, die fruchtbare Terminologie des Linguisten de Saussure anwendend, feststellen, dass man auf dem Boden der Literatur noch nie eine solch vollkommene Verbindung von synchronischer und diachronischer Betrachtung gesehen hat.

Synchronisch, d. h. einen Querschnitt durch eine bestimmte Epoche legend die strukturellen Grundmotive aufdecken, die sich funktional ergänzen, sodass der Text als Ganzheit erscheint, die ihrerseits das Ganze der Zeit, in ihren sozial-oekonomischen, politischen, religiösen Verhältnissen widerspiegelt.

Der Verfasser äussert sich selber bei Anlass der Interpretation eines modernen Textes über seine Methode. Er geht von der Feststellung aus, dass bei den zeitgenössischen Realisten das beliebig Herausgegriffene des Lebensverlaufes, jederzeit den Gesamtbestand des Geschickes enthalte, der an ihm darstellbar gemacht werden könne. «Man kann dies Vorgehen moderner Schriftsteller mit dem einiger moderner Philologen vergleichen, welche meinen, es lasse sich aus einer Interpretation weniger Stellen aus Hamlet, Phèdre oder Faust mehr und Entscheidenderes über Shakespeare, Racine oder Goethe und über ihre Epochen gewinnen als aus Vorlesungen, die systematisch und chronologisch ihr Leben und ihre Werke behandeln; ja man kann die vorliegende Untersuchung selbst als Beispiel anführen. Etwas wie eine Geschichte des europäischen Realismus hätte ich niemals schreiben können; ich wäre im Stoff ertrunken, ich hätte mich in die hoffnungslosen Diskussionen über die Abgrenzung der verschiedenen Epochen, über die Zuordnung der einzelnen Schriftsteller zu ihnen, vor allem aber über die Definition des Begriffs Realismus einlassen müssen ... die Motive, die meine Untersuchung führen, und um deren willen sie geschrieben wird, wären unter der Masse von materiellen Angaben, die längst bekannt sind und in Handbüchern nachgelesen werden können, vollständig versunken. Dagegen scheint mir die Methode, mich von einigen allmählich und absichtslos erarbeiteten Motiven leiten zu lassen, und sie an eine Anzahl von Texten, die mir im Laufe meiner philologischen Tätigkeit vertraut und lebendig geworden sind, zu versuchen, ergiebig und durchführbar; denn ich bin überzeugt, dass jene Grundmotive der Geschichte der Wirklichkeitsdarstellung, wenn ich sie richtig gesehen habe, sich an

jedem beliebigen realistischen Text aufweisen lassen müssten.» (488—489)

Diachronisch, d. h. dem Längsschnitt der historischen Entwicklung folgend gewisse Konstanten herausheben, die sich bei allem Wandel der Erscheinung in mannigfacher Verflochtenheit als durchgehende Züge im Gewebe der Zeiten erweisen.

Der Grundgedanke, der das ganze Buch durchzieht, ist, dass die «Mimesis» d. h. die «Nachahmung» oder Interpretation des Wirklichen durch literarische Darstellung zwei verschiedene Bahnen einschlagen kann:

Entweder sucht sie eine Höhenlage des Stils, die durch Absetzung gegen die gemeine, bedrängende Wirklichkeit diese bändigt. Sie nimmt Distanz von den Dingen, indem sie diese klar umgrenzt, ausformend beschreibt, gleichmässig beleuchtet, lückenlos verbindet und eindeutig festlegt. Der Abstand von der alltäglichen Wirklichkeit zeigt sich darin, dass nur erhabene Gegenstände und Menschen einer ernsten Behandlung also auch eines tragischen Geschickes würdig sind, während gewöhnliche Dinge und Personen durch distanzierte, komisch-groteske, allfällig auch idyllische Darstellung vom Leibe gehalten werden müssen.

Oder die Mimesis geschieht dadurch, dass der Darstellende von der Wirklichkeit selbst so ergriffen wird, dass eine Distanzierung und eine trennende Behandlung gar nicht möglich ist. Das Hintergründige des Daseins wird in der Darstellung auch der alltäglichsten Vorgänge sichtbar gemacht. Alles wird mit dem gleichen Ernst dargestellt. Es gibt keine Scheidung zwischen niedern und hohen Gegenständen, zwischen niederm und hohem Stil.

«In der antiken Theorie hiess der hohe, erhabene Sprachstil sermo gravis oder sublimis; der niedere sermo remissus oder humilis; beide mussten streng getrennt bleiben. Im Christlichen dagegen ist von vornherein beides verschmolzen, insbesondere in der Inkarnation und Passion Christi, in denen sowohl sublimitas, wie humilitas, und beide im Übermasse, verwirklicht und vereinigt sind.» (149)

Das Widereinander der beiden Traditionen, der *antik stiltrennenden* und der *christlich stilmischenden* macht sozusagen den ewigen Kontrapunkt der europäischen Literaturgeschichte aus. Die christliche Stilmischung als ein Grundelement abendländischer Form genauer umschrieben zu haben, ist die eigentliche Entdekkung dieses erstaunlichen Buches. Auerbach kam auf diese Spur durch eine Untersuchung des Wortes *figura* (jetzt in *Neue Dante-Studien,* Europa-Verlag, Zürich und New York 1947) und nannte

daher die spätantike und mittelalterlich-christliche Wirklichkeitsanschauung *figural*. «Die Figuraldeutung stellt einen Zusammenhang zwischen zwei Geschehnissen oder Personen her, indem eines von ihnen nicht nur sich selbst, sondern auch das andere bedeutet, das andere dagegen das eine einschliesst oder erfüllt. Beide Pole der Figur sind zeitlich getrennt, liegen aber beide, als wirkliche Vorgänge oder Gestalten, innerhalb der Zeit; sie sind beide in dem fliessenden Strom enthalten, welcher das geschichtliche Leben ist, und nur das Verständnis, der intellectus spiritualis, ihres Zusammenhangs ist ein geistiger Akt ... Wenn zum Beispiel ein Vorgang wie das Opfer Isaacs interpretiert wird als Präfiguration des Opfers Christi, so dass also in dem ersteren das letztere gleichsam angekündigt und versprochen wird, und das letztere das erstere «erfüllt» — figuram implere ist der Ausdruck dafür —, so wird ein Zusammenhang zwischen zwei Ereignissen hergestellt, die weder zeitlich noch kausal verbunden sind — ein Zusammenhang, der auf vernünftige Weise in dem horizontalen Ablauf, wenn man dies Wort für eine zeitliche Ausdehnung gestattet, gar nicht herzustellen ist. Herzustellen ist er lediglich, indem man beide Ereignisse vertikal mit der göttlichen Vorsehung verbindet, die allein auf diese Art Geschichte planen und allein den Schlüssel zu ihrem Verständnis liefern kann. Die zeitlich-horizontale und kausale Verbindung der Ereignisse wird gelöst, das Jetzt und Hier ist nicht mehr Glied eines irdischen Ablaufs, sondern es ist zugleich ein schon immer Gewesenes und ein sich in Zukunft Erfüllendes; und eigentlich, vor Gottes Auge, ist es ein Ewiges, Jederzeitliches, im fragmentarischen Erdgeschehen schon Vollendetes.» (77—78)

Diese Geschichtskonzeption ist dem klassisch-antiken Wesen völlig fremd und zerstört es bis in die Struktur der Sprache hinein. Die «klugen, fein abgestuften Konjunktionen, mit ihren reichen syntaktischen Ordnungsinstrumenten, mit dem sorgfältig ausgearbeiteten System der Zeitbestimmungen», mit einem Wort: die Kunst der Hypotaxe, der sprachlichen Über- und Ein-Ordnung, werden überflüssig, «wenn es auf irdische Ort-, Zeit- und Kausalbeziehung gar nicht mehr ankam, wenn ein vertikaler Zusammenhang, von allem Geschehen nach oben aufsteigend, in Gott konvergierend, allein bedeutend wurde». (78)

So entsteht aus der dramatischen Auseinandersetzung zwischen den zwei Prinzipien die abendländische Stilgeschichte: «Notwendig musste, wo beide Betrachtungsweisen zusammentrafen, Konflikt und Versuch eines Ausgleichs entstehen: zwischen sorgfältig die Glieder des Geschehens untereinander verbindender, Zeit- und

Kausalfolge einhaltender, im Bezirk des irdischen Vordergrundes verbleibender Darstellung auf der einen — und abgerissen-sprunghafter, überall eine Deutung von oben erfragender auf der andern Seite». (78)

Ein eindrückliches Beispiel dieses Kampfes ist Augustin, dessen Perioden, «mit ihrer reichen Ausbildung der verbindenden Partikel, mit genau abgestuften temporalen, vergleichenden und einräumenden Hypotaxen, mit Partizipialkonstruktionen» (79) im schroffen Gegensatz stehen zu den eingestreuten Bibelzitaten, die mit ihrem Mangel an Verbindungsgliedern, das Urbild parataktischen Stils sind. Immerhin spürt man bei Augustin deutlich, wie die antike Formgesinnung sich gegen das Neue wehrt. «Es hat lange gedauert, bis die im Christentum enthaltenen Keime (Stilmischung, Tiefensicht in das Werdende), unterstützt von der Sinnlichkeit noch unzermürbter Völker, ihre Kraft entfalten konnten.» (80)

Es wäre reizvoll, das Zusammenspiel synchronischer und diachronischer Betrachtung durch das ganze Buch hindurch zu verfolgen, das von Homer bis Proust die verschiedensten Texte interpretiert, miteinander konfrontiert, die Narbe des Odysseus mit der Opferung Isaacs, die Fortunata des Petronius mit der Verleugnung des Petrus kontrastiert, zwei nächtliche Gespräche zwischen Eheleuten aus dem 15. Jahrhundert nebeneinanderstellt, die Stilmittel der Virginia Woolf an einem Texte Marcel Prousts illustriert. Wir wollen aber nur auf einige Höhepunkte der Entwicklung hinweisen.

Ein erstes gewaltiges Beispiel mittelalterlichen Stils ist das *Rolandslied.* Hier herrscht unumschränkt die Parataxe. «Der Rhythmus des Rolandsliedes ist niemals fliessend wie der des antiken Epos; jede Zeile hebt von neuem an, jede Strophe stösst von neuem vor» (107) . . «Immer handelt es sich um ein Vermeiden der rational gegliederten Zusammenfassung und ein Bevorzugen des stokkenden, stossweisen, nebeneinandersetzenden, vor- und zurückgehenden Verfahrens, wobei die kausalen, modalen, ja sogar die temporalen Beziehungen verschwimmen». (106) Gegenüber dem biblischen Stil lässt sich aber eine Verengerung feststellen; hier macht sich der Erstarrungs- und Reduktionsprozess der Spätantike spürbar. «Beim Zusammenbruch des weströmischen Reiches und des in ihm lebenden Ordnungsgedankens, der selbst schon seit langem manche Züge greisenhafter Erstarrung zeigte, zerfiel auch der innere Zusammenhang des orbis terrarum, und eine neue Welt konnte sich erst wieder aus kleinen Parzellen aufbauen; wobei überall das staatlich wie menschlich noch roh geformte Wesen

der neu auftretenden Völker zusammenprallte mit den sich noch erhaltenden römischen Institutionen und den grossen, selbst in Verfall und Erstarrung ein ungeheures Prestige bewahrenden Resten der antiken Kultur; ein Zusammenprall von ganz jung und uralt, wodurch zunächst auch das ganz Junge gelähmt wurde, bis es sich mit jenem Überkommenen auseinandergesetzt, es mit seinem Leben erfüllt und neu zum Blühen gebracht hatte». (120) Wir haben es darum im französischen Heldenlied noch nicht mit einer durchgehenden Stilmischung zu tun. Die wirtschaftlichen Grundlagen des Lebens werden nie erwähnt; andere Schichten als die hochfeudale treten überhaupt nicht auf. Der Stil ist also ein hoher Stil, «in dem die Strukturvorstellung des Geschehens noch sehr starr ist und der nur einen durch zeitliche Ferne, perspektivische Vereinfachung und ständische Beschränkung sehr eingeengten Teil des gegenständlichen Lebens zur Darstellung bringt». (122)

Noch deutlicher ist die Hochzüchtung der Gesinnung und des Stils im höfischen Roman. Das ritterliche Abenteuer rückt in den Rang «einer schicksalsbestimmten, stufenweisen Bewährung eines Auserwähltseins; sie wird auf diese Weise zur Grundlage einer Lehre von persönlicher Vollendung durch eine vom Schicksal aufgegebene Entwicklung, einer Lehre, die später die ständischen Schranken der höfischen Kultur durchbrach». (134) Diese Standesethik und der ihr entsprechende hohe Stil bedeuten keine dichterisch gestaltete Wirklichkeit, sie sind vielmehr ein Ausweichen ins Märchen. Trotzdem hat sie auf die folgenden Zeiten eine ungeheure Wirkung ausgeübt. «Die feudale Ethik, die ideale Vorstellung des vollkommenen Ritters hat sich ... eine sehr grosse und langlebige Wirkung erworben; die mit ihm verwachsene Vorstellung von Tapferkeit, Ehre, Treue, gegenseitiger Achtung, edler Sitte und Frauendienst bezauberten noch Menschen gänzlich veränderter Kulturperioden; später emporgekommene Schichten städtischer und bürgerlicher Herkunft übernahmen dies Ideal, obwohl es nicht nur ständisch und exklusiv, sondern auch völlig wirklichkeitsleer ist; sobald es über die blosse Verkehrssitte hinausgreift und mit den praktischen Geschäften der Welt zu tun bekommt, wird es unzureichend und bedarf einer Ergänzung, die zu ihm selbst oft in höchst ärgerlichem Gegensatz steht; aber gerade weil es so wirklichkeitsfern ist, liess es sich als Ideal jeder beliebigen Lage anpassen ... So hat das ritterliche Ideal alle Katastrophen, die den Feudalismus im Lauf der Jahrhunderte trafen, überlebt.» (135)

In eine ganz andere Atmosphäre taucht uns der *Mystère d'Adam* aus dem Ende des 12. Jahrhunderts. Der Vorgang, der dramatisch

dargestellt wird, «ist der Ausgangspunkt des christlichen Erlösungsdramas, also für den Dichter und seine Hörer ein Gegenstand höchster Bedeutung und höchster Erhabenheit». (148) Aber das Bemerkenswerte ist, dass das Gespräch zwischen Adam und Eva, «dies erste weltgeschichtliche Gespräch zwischen Mann und Frau», so erhaben es ist, als ein Vorgang einfachster, alltäglicher Wirklichkeit und somit auch in einem einfachen niederen Stil dargestellt wird.

Hier findet der Einbruch der christlichen Stilmischung statt. «Im Gegensatz zu der feudalen Dichtung des höfischen Romans, der aus der Wirklichkeit der ständischen Lage heraus in die Sage und ins Abenteuer führt, geschieht hier eine umgekehrte Bewegung, aus der fernen Legende und ihrer figürlichen Ausdeutung in die alltäglich-zeitgenössische Wirklichkeit hinein». (155)

Ganz besonders eindrücklich bezeugt Auerbach diesen Stilwandel, indem er einem Brief des Bernhard de Clairvaux, der bei aller hinreissenden Lebendigkeit doch sehr literarisch gefärbt ist, einen Brief des heiligen Franz von Assisi aus dem Jahr 1223 entgegengestellt, dessen sehr radikaler Inhalt durch die ganz unliterarische, der gesprochenen Sprache nah verwandte Unmittelbarkeit des Ausdrucks unterstützt wird. «Der Mensch, der diese hastigen Zeilen schrieb, ist augenscheinlich so hingerissen von seinem Gegenstand, derselbe erfüllt ihn so vollkommen, und das Bedürfnis, sich mitzuteilen und verstanden zu werden ist so überwältigend, dass die Parataxe zu einer Waffe der Beredsamkeit wird, wie die immer neu sich bildenden gewaltigen Wellen einer starken Brandung schlagen die Et-Sätze aus dem Herzen des Heiligen gegen das des Adressaten.» (162) Der Inhalt des Briefes ist «eine Beschwörung, nicht etwa die Welt zu verlassen, sondern sich mitten in ihre Qual zu mischen und das Böse leidenschaftlich zu leiden. . . Nur in der Unterwerfung unter das Böse kann nach seiner Überzeugung sich die Kraft der Liebe und des Gehorsams erweisen: quia firmiter scio quod illa est vera obedientia. Das ist mehr als die einsame Meditation fern von der Welt: et istud sit tibi plus quam heremitorium. Das Extreme dieser Auffassung drückt sich auch sprachlich aus: in den vielen Demonstrativen, welche den Sinn haben: gerade dies und nichts anderes; oder in den mit quicumque, etiamsi, quantumcumque, et si millies eingeleiteten Bewegungen, die alle bedeuten: ja selbst wenn . . .» (162—163) Die Wendung zum Praktischen, Alltäglichen, Öffentlichen und Volkstümlichen offenbart sich als der Grundzug des heiligen Franz. Er sieht «in den Weltgeschäften den eigentlichen Schauplatz der Nachahmung». (163) Er hat die Schranken zwi-

schen Kirche und Welt, zwischen hoch und niedrig durchbrochen. Damit hat er auch die dramatischen Kräfte des italienischen Gefühls und der italienischen Sprache als erster wachgerufen.

Das zeigt sich schon bei Jacopone da Todi. «Das freie Ausströmen und sogar dramatische Aufschreien des Schmerzes, der Angst und des Flehens, wie es sich bei Jacopone in den gehäuften Vokativen, Imperativen und drängenden Fragen Raum schafft, dürfte, wenn ich nicht irre, im 13. Jahrhundert noch kaum in einer anderen europäischen Vulgärsprache möglich sein. Es verrät eine szenische Freiheit von Hemmungen, ein süsses und heisses sich dem Gefühl-überlassen, eine Loslösung von aller Scheu im öffentlichen Ausdruck, neben welchen sich die früheren und auch die meisten gleichzeitigen Werke des Mittelalters noch linkisch und behindert ausnehmen.» (167—168)

Noch deutlicher wird es bei Dante. Die Interpretation des Farinatagesanges gehört wohl zum Eindruckvollsten dieses gewaltigen Buches. Sie knüpft an an ein früheres Werk Auerbachs: *Dante als Dichter der irdischen Welt.* (Berlin 1929) An einer Reihe von einzelnen Beobachtungen wird das «unbegreifliche Wunder» von Dantes Sprache veranschaulicht. «Gegenüber all den früheren, unter denen doch grosse Dichter waren, besitzt sein Ausdruck so unvergleichlich mehr Reichtum, Gegenwart, Kraft und Biegsamkeit, er kennt und verwendet so unvergleichlich mehr Formen, er fasst die verschiedensten Erscheinungen und Inhalte mit so unvergleichlich sichererem und festerem Griff, dass man zur Überzeugung gelangt, dieser Mensch habe die Welt durch seine Sprache neu entdeckt». (177) Hier zeigt sich das europäische Stilproblem in seiner schroffsten Form. «Nirgends wird das Widereinander der beiden Traditionen, der antik stiltrennenden und der christlich stilmischenden, so deutlich wie in diesem mächtigen Temperament, dem beide, auch die antike, der er zustrebt, ohne die andere aufgeben zu können, wieder bewusst werden; nirgends kommt die Stilmischung so nahe an den Stilbruch.» (179—180) Aber damit ist auch das Paradoxe dessen, was man den Realismus Dantes nennt, ins Blickfeld gerückt. «Nachahmung der Wirklichkeit ist Nachahmung der sinnlichen Erfahrung des irdischen Lebens; zu dessen wesentlichsten Merkmalen doch seine Geschichtlichkeit, sein sich Verändern und sich Entwickeln zu gehören scheint . . . Dantes Bewohner der drei Reiche aber befinden sich in einem wechsellosen Dasein (dies Wort braucht Hegel auf einer der schönsten Seiten, die je über Dante geschrieben wurden, in den Vorlesungen über die Ästhetik), und dennoch senkt Dante ‚die lebendige Welt menschlichen Handelns und Leidens, und näher der individuellen

Taten und Schicksale in dies wechsellose Dasein hinein'. Wir fragen uns . ., wie dies zustande kommt.» (185) Die Antwort lautet einfach: in der figuralen Anschauung ist beides vereinigt. Die figurale Struktur belässt ihren beiden Polen, der diesseitigen Figur und der jenseitigen Erfüllung, den konkreten geschichtlichen Wirklichkeitscharakter; «so dass sich Figur und Erfüllung zwar gegenseitig ‚bedeuten', dass aber ihr Bedeutungsgehalt keineswegs ihre Wirklichkeit ausschliesst; ein figürlich zu deutendes Ereignis bewahrt seinen wörtlichen, historischen Sinn, es wird nicht zum blossen Zeichen, es bleibt Ereignis». (190) Die figurale Anschauung gestattet es zu verstehen, «dass das Jenseits ewig ist und doch Erscheinung, wechsellos-jederzeitlich und doch erfüllt von Geschichte». (191) Es entsteht dadurch eine ganz besondere Form von Realismus. «Im Jenseits ist der Mensch nicht mehr in irgendeiner irdischen Handlung oder Verstrickung befangen, wie in jeder rein irdischen Nachahmung menschlicher Geschehnisse; befangen ist er vielmehr in einer ewigen Lage, die die Summe und Resultate aller seiner Handlungen ist, und die ihm zugleich offenbart, was das Entscheidende in seinem Leben und Wesen war.» (191—192) Dieser Realismus ist so gewaltig, dass hier gleichsam die Schalen des Jenseits in die Schalen des Diesseits überfliessen. Dante «schuf mitten im Jenseits eine Welt der irdischen Gestalten und Leidenschaften, die in ihrer Wirkung aus dem Rahmen heraustritt und selbständig wird; die Figur übertrifft die Erfüllung, oder noch eigentlicher: die Erfüllung dient dazu, die Figur noch wirkungsvoller hervortreten zu lassen». (194)

Man kann sich fragen, ob Auerbach recht hat, wenn er schon bei Dante feststellt, dass die Wirkung ins Irdische umschlägt und das Bild des Menschen vor das Bild Gottes tritt.

Bei Boccaccio ist kein Zweifel mehr möglich. «Ohne die Komödie hätte der Decamerone nie geschrieben werden können» (212), aber die Welt Dantes wird durch Boccaccio in eine tiefere Stillage transponiert: «von der figural-christlichen Anschauungsart, die Dantes Nachahmung der irdisch-menschlichen Welt erfüllte, und die ihr Kraft und Tiefe gegeben hatte, ist in Boccaccios Buch nichts mehr zu spüren. Seine Gestalten leben auf der Erde und nur auf der Erde.» (216)

Noch mehr der mittelalterlichen Gesinnung entgegengesetzt ist Rabelais. Der kreatürliche Realismus des entlaufenen Franziskaners wird zum vitalistisch-dynamischen Triumph der Leiblichkeit. Dem entspricht in Rabelais' Stil «das Prinzip des Durcheinanderwirbelns der Kategorien des Geschehens, des Erlebens, der Wissensbezirke, der Proportionen und Stile». (258)

Auch bei Montaigne wird an einer eindringenden Interpretation einer klassischen Stelle aus den *Essais* gezeigt, dass die Stilmischung kreatürlich und christlich, die Gesinnung aber weder christlich noch mittelalterlich ist. Die Loslösung vom christlichen Rahmen führt aber Montaigne nicht in die von ihm bewunderten Lebensverhältnisse der Antike zurück. «In seinem Buch zittert die Erregung, die von der plötzlichen und gewaltigen Bereicherung des Weltbildes und von dem Bewusstsein der darin liegenden noch unausgeschöpften Möglichkeiten herrührt; und, was noch mehr bedeutet, er hat von allen Zeitgenossen am reinsten das Problem der Selbstorientierung des Menschen gesehen; die Aufgabe, sich ohne feste Stützpunkte in der Existenz Wohnlichkeit zu schaffen. Bei ihm zum ersten Male wird das Leben des Menschen, das beliebige eigene Leben als Ganzes, im modernen Sinne problematisch.» (296)

Damit wird der Weg zum Verständnis Shakespeares frei. «Die in grossen Kreisen sich vollziehende Auflösung des mittelalterlichen Christentums treibt ein dynamisches Bedürfnis nach Selbstorientierung hervor, einen Willen zum Aufspüren der geheimen Kräfte des Lebens, wobei das Magische und das Wissenschaftliche, das Elementare und das Moralisch-Menschliche miteinander in Beziehung treten; eine ungeheure Sympathetik scheint die Welt zu durchdringen.» (310) Gegenüber der goetheschen Deutung Hamlets hebt Auerbach auf Grund der typisch shakespeareschen Stilmischung die dämonischen Züge des tragischen Helden hervor. «Freilich ist es wahr, dass gerade die Ereignisse, die ihn zur Rache aufrufen, seine Kraft zur Entscheidung lähmen; aber kann man das aus einer Lebensschwäche, aus einem Mangel an ‚sinnlicher Stärke, die den Helden macht', erklären? Ist es nicht eher so, dass in einer starken und mit fast dämonischem Reichtum begabten Natur Zweifel und Überdruss am Leben mächtig werden, dass sich das ganze Gewicht des Wesens eben nach dieser Seite verlagert? Dass gerade wegen der Leidenschaft, mit der eine starke Natur sich ihren Regungen hingibt, diese so übermächtig werden, dass ihm die Pflicht zu leben und zu handeln lästig und zur Qual wird?» (316)

Trotz den stilmischenden Elementen bahnt sich bei Shakespeare doch die Stiltrennung an, die in der klassischen Tragödie der Franzosen das äusserste Mass erreicht, das die europäische Literatur hervorgebracht hat. Das bedeutet aber keine blosse Nachahmung des antiken Vorbildes, wie Auerbach glänzend an Molière und Racine veranschaulicht, sondern eine moderne Übersteigerung, die einen um so schärferen Bruch mit der jahrtausendalten, christlich-stilmischenden Volksüberlieferung darstellt. Die Stiltrennung

bewirkt die schärfste Abschliessung der tragischen Personen und Vorgänge nach unten. Damit wird aber auch die Fallhöhe des tragischen Schicksals gewonnen. «In dieser sie abschliessenden und isolierenden Erhabenheit geben sich die tragischen Fürsten und Fürstinnen ihren Leidenschaften hin. Nur die bedeutendsten, von dem Wirrsal des Alltäglichen befreiten, von dem Geruch und Geschmack des Alltäglichen gereinigten Erwägungen dringen in ihre Seele, die auf diese Art gänzlich frei ist für die grössten und stärksten Bewegungen. Die gewaltige Wirkung der Leidenschaften in den Werken Racines, und auch schon Corneilles, beruht zum guten Teil auf der eben beschriebenen atmosphärischen Isolierung des Vorgangs; sie ist vergleichbar mit der isolierenden Herstellung der günstigsten Bedingungen, wie sie im modernen Experiment üblich ist; man sieht den Vorgang vollkommen ungestört und ungebrochen.» (337—338)

Aus dem Hexenkessel des 18. Jahrhunderts lässt Auerbach, indem er die mit der geschichtlichen Tiefe verbundenen Saint-Simon und Vico mit der epidermischen und rationalen Oberflächlichkeit eines Prévost und Voltaires kontrastiert, langsam den modernen Realismus heraufsteigen. Das Schiller- und Goethe-Kapitel, das an eine Stelle von *Kabale und Liebe* anknüpft, zeigt, wie der historische Sinn bei den Deutschen die ständischen Schranken noch nicht zu durchbrechen imstande ist. Der Durchbruch geschah auf französischem Boden mit den grossen realistischen Romanen. «Die rousseauische Bewegung und die grosse Enttäuschung, die sie erlitt, war eine Voraussetzung für das Entstehen der modernen Wirklichkeitsanschauung. Indem Rousseau den natürlichen Zustand des Menschen mit Leidenschaft der bestehenden, geschichtlich gewordenen Wirklichkeit des Lebens entgegenstellte, machte er diese zum praktischen Problem; nun erst wurde die geschichtlich unproblematische und unbewegte Darstellung des Lebens, im Stil des 18. Jahrhunderts, entwertet.» (414—415)

Das wird zuerst an Stendhal sichtbar. «Stendhals realistische Schriftstellerei erwuchs aus seinem Unbehagen in der nachnapoleonischen Welt, und aus dem Bewusstsein, nicht in sie hineinzugehören und in ihr keinen Ort zu besitzen.» (406) Balzac führt diesen Einbruch des existentiellen und tragischen Ernstes, der in engstem Zusammenhang steht mit der grossen romantischen durch das Schlagwort Shakespeare gegen Racine bezeichneten Stilmischungsbewegung weiter. Er taucht seine Helden tiefer ins Zeitgebundene hinein. «Dabei ist ihm Mass und Grenze dessen, was man vordem als tragisch empfand, abhanden gekommen, und den sachlichen Ernst gegenüber der modernen Wirklichkeit, der sich

später entwickelte, besitzt er noch nicht. Jede Verstrickung, mag sie auch noch so alltäglich und trivial sein, nimmt er mit grossen Worten als tragisch, jede Sucht als Leidenschaft; er ist bereit, jeden beliebigen Unglücklichen zu einem Helden oder Heiligen zu stempeln; ist es eine Frau, so vergleicht er sie mit einem Engel oder der Madonna; jeden energischen Bösewicht und überhaupt jede etwas finstere Figur dämonisiert er; und den armen alten Goriot nennt er ce Christ de la paternité. Es entsprach seinem bewegten, heissen und unkritischen Temperament, es entsprach auch der romantischen Lebensmode, überall geheime dämonische Kräfte zu spüren und den Ausdruck bis ins Melodramatische zu steigern.» (428)

Der Rückschlag kommt bei der folgenden Generation. Mit Flaubert wird der Realismus unparteiisch, unpersönlich und sachlich. Der Roman wird zur Darstellung einer ganzen ausweglosen Menschenexistenz. «Es geschieht nichts, aber das Nichts ist zu einem schweren, dumpfen, drohenden Etwas geworden . . . durch lauter Bilder, die das Nichts des gleichgültigen Alltags zu einer lastenden Zuständlichkeit des Widerwillens, der Fadheit, der falschen Hoffnungen, lähmenden Enttäuschungen und kläglichen Ängste gestalten, schiebt sich langsam ein graues und beliebiges Menschenschicksal seinem Ende zu.» (435) Charles Bovary und Emma «sind so eingesponnen in die eigene Welt, sie in die Verzweiflung und die unklaren Wunschträume, er in seine dumme Spiesserzufriedenheit, dass sie beide ganz einsam sind; sie haben nichts Gemeinsames, und sie haben doch nichts Eigenes, um dessen willen es sich verlohnte, einsam zu sein». (435)

Zola aber hat mit der Mischung der Stile letzten Ernst gemacht. «Er ist über den bloss ästhetischen Realismus der ihm vorausgehenden Generation hinausgekommen, er ist einer der ganz wenigen Schriftsteller des Jahrhunderts, die aus den grossen Problemen der Zeit ihr Werk geschaffen haben.» (455)

Das letzte Wort hat Virginia Woolf. Die Interpretation eines Abschnittes aus ihrem Roman *To the Lighthouse* gehört wohl zu den feinsten Stilanalysen des Buches. Wir finden hier seltsam verschränkt die Eigentümlichkeiten des realistischen Romans aus der Zeit zwischen den beiden grossen Kriegen: «vielpersonige Bewusstseinsdarstellung, Zeitenschichtung, Auflockerung des Zusammenhangs im äusseren Geschehen, Wechsel des Standortes, von dem aus berichtet wird». (487) Das Verfahren der vielfältigen Bewusstseinsspiegelung gibt dem Leser ein Gefühl der Auswegslosigkeit. Es liegt etwas wie Weltuntergangsstimmung über all diesen Werken. Aber doch bahnt sich Neues an. Die Zerfaserung

alles Geschehens und aller Gegenständlichkeit lässt den Durchblick frei auf eine tiefere gemeinsame Existenzschicht. «Was hier in dem Leuchtturmroman geschieht, das wurde in den Werken dieser Art überall, freilich nicht überall mit gleicher innerer Einsicht und Meisterschaft versucht: den Akzent auf den beliebigen Vorgang zu legen, ihn nicht im Dienst eines planvollen Handlungszusammenhangs auszuwerten, sondern in sich selbst; wobei etwas ganz Neues und Elementares sichtbar wurde: eben die Wirklichkeitsfülle und Lebenstiefe eines jeden Augenblicks, dem man sich absichtslos hingibt. Das, was in ihm geschieht, mögen es äussere oder innere Vorgänge sein, betrifft zwar ganz persönlich die Menschen, die in ihm leben, aber doch auch eben dadurch das Elementare und Gemeinsame der Menschen überhaupt; gerade der beliebige Augenblick ist vergleichsweise unabhängig von den umstrittenen und wankenden Ordnungen, um welche die Menschen kämpfen und verzweifeln; er verläuft unterhalb derselben, als tägliches Leben. Je mehr man ihn auswertet, desto schärfer tritt das elementar Gemeinsame unseres Lebens zutage; je mehr, je verschiedenere und je einfachere Menschen als Gegenstand solcher beliebigen Augenblicke erscheinen, desto wirksamer muss das Gemeinsame hervorleuchten». (492—493)

Einer der letzten Sätze des Buches glänzt wie ein Hoffnungsschimmer auf über den verdämmernden Schluss dieser grossdimensionierten Freskenfolge:

«Es ist noch ein langer Weg bis zu einem gemeinsamen Leben der Menschen auf der Erde, doch das Ziel beginnt schon sichtbar zu werden.»

Theophil Spoerri.

UN OMAGGIO ITALIANO A PROUST

Il numero 36 della rivista fiorentina *Letteratura* (anno IX, n⁰ 6) è dedicato all'opera di Marcel Proust. Il nutrito volume, di quasi 250 pagine, è diviso in cinque parti, nelle quali successivamente si esaminano questioni generali proustiane; particolari della sua opera; il suo stile; i suoi motivi spirituali; i suoi rapporti con le altre arti, come la musica, la pittura, il cinematografo. Apre la raccolta una lettera inedita dello scrittore a Benjamin Crémieux, e lo illustrano interessanti fotografie personali, di ambiente, di manoscritti ecc.

Non tutti i saggi compresi nel libro sono di ugual pregio, ma dal loro complesso si rileva con sufficiente chiarezza e completezza l'immagine che dello scrittore francese si è venuta costituendo in Italia. E inoltre alcuni di essi risaltano per il loro valore

intrinseco, che li colloca in ottimo luogo nella bibliografia proustiana.

Fra quelli concernenti questioni biografiche o storiche e problemi di carattere generale, si distingue per esempio il saggio di Vittorio Lugli, *Uno Scrittore nato francese.* In questo saggio serio e chiaro si cerca di situare Proust con la massima precisione possibile nell'ambiente letterario nel quale ha vissuto e nella tradizione alla quale si collega: ma soprattutto mostrando come le sue doti di composizione, di ordine, di unità continuano le doti fondamentali degli scrittori classici di ogni periodo francese. La penetrazione dei tanti aspetti psicologici di Racine, che certo Proust ha compiuto, per esempio, non contrasta con l'anticlassicismo dello scrittore della *Recherche.* Chateaubriand, Nerval, Baudelaire sono i suoi maestri nell'esercizio della memoria, Balzac nella costruzione della grande opera ciclica. Tutti gli insegnamenti sono confluiti in un ideale di composizione, di unità: e non solo quella esterna, tecnica, ma anche quella intima, poetica; e sono insegnamenti e ideali che continuano la linea della più classica tradizione francese. Continuano e rinnovano: «L'autore così devotamente legato ai grandi ottocentisti, che tanto più arditamente di loro s'è sprofondato nelle oscure zone dell'essere nostro, mentre più di loro vive, sente liricamente la propria opera, vi aggiunge questa volontà sempre vigile, questo studio di iscriversi nella tradizione. Quasi contento sembra di conchiudere il grande secolo, mentre con sforzo poderoso apre il nuovo cui porge la nuova materia e i modi nuovi».

Sempre su questioni di definizione generale verte il saggio di Carlo Bo, professore e rettore dell' Università di Urbino. Il saggio, *Primi Dati per Proust,* come dice il suo titolo, vorrebbe porre le premesse fondamentali di una lettura della *Recherche du Temps perdu.* I lettori dovranno cercare di superare qualche difficoltà di lettura che offre la critica di Bo: tale difficoltà deriva dalla sua abitudine di consegnare grezzo il materiale del suo pensiero; e in una sintassi monotona e trascurata che ne riproduce solo la fretta di sprofondarsi e l'interna incessante discussione.

Bo distingue nella potente facoltà d'interrogazione, caratteristica di Proust, soprattutto una volontà di sapere, non tanto di raccontare o di ricreare. «Balzac è preoccupato di creare, Proust vuol soltanto sapere, conoscere». Il critico perciò tende a restituir valore non all'abbondanza della registrazione, o alle doti del grande quadro che ne risulta, o ai sistemi di penetrazione psicologica; bensì al senso direttivo fondamentale che coordina tutta l'opera di Proust: quella volontà di sapere, la passione di una verità costante

e assoluta, che tiene nella sua opera perfino il luogo di una religione. Una verità il cui confronto decide quali dei dati della realtà dovranno subire la metamorfosi della poesia e della filosofia. Questo alto senso di un confronto assoluto corrisponde alla superiorità di Proust rispetto agli altri romanzieri del suo tempo; e spiega anche la sua perfezione finale: «E' davvero strano che alle intenzioni scientifiche di uno Zola corrisponda invece uno stato di esaltazione, egregio quanto si vuole, ma pur sempre incontrollato, mentre alla vocazione di un Proust si sostituisce puntualmente una somma di cose concrete». «Alle violente intenzioni di Zola verso una disposizione scientifica dei propri libri, rispondeva uno stato confuso di creazione arbitraria, di creazione per sovraeccitamento, in Proust dall'alone confuso di una segreta convinzione si arriva alla lettura esatta e sicura di pochi elementi di verità attiva». Ed è proprio con questa continua volontà di confronto assoluto, «col disegno umile di confrontare la verità oggetto per oggetto» che Proust «ha superato i limiti di una storia personale e si è messo di colpo sulla strada di Montaigne: dallo studio di una stagione sentimentale è arrivato allo studio dell'uomo».

E qual'è per noi la lezione di Proust, molto imitato ma ancora mai veramente seguito? Quella domanda verso il mistero che Mallarmé poneva direttamente e inutilmente, urtando in un'implacabile indifferenza, Proust ha cercato di porla girando l'ostacolo, «con una eccezionale moltiplicazione di casi e di vicende psicologiche e spirituali». Bo non vuol dire che Proust sia riuscito a vincere questo mistero, «questo muro sordo dell'ignoto», ma che da lui è stato inventato il sistema per conoscerne esattamente le reazioni, le opposizioni, i movimenti negativi: si tratta, dunque, di «un'altra lotta ma ugualmente degna, forse maggiormente coraggiosa perché allo scacco assoluto è sostituita in tal modo una condanna particolare, quotidiana».

Dopo un utile saggio di Glauco Natòli che fornisce molti dati sulla fortuna di Proust nella letteratura francese moderna, troviamo un gruppo di articoli di interesse più accessorio; Pietro Paolo Trompeo scrive un garbato pezzo di curiosità su *La Fontana del Principe di Guermantes*, vista fra le altre fontane decadenti del tempo, di D'Annunzio soprattutto, e con un ricordo per *La Fontana malata* di Palazzeschi. Mario Praz, collezionista di mobili Impero, oltre che celebre professore universitario, esamina da conoscitore gli *Interni di Proust*, il mobilio della *Recherche*. E Sergio Frosali ne passa in rivista i personaggi, con intelligente cura.

Nella terza parte che raccoglie studi sullo stile e sulla tecnica dello scrittore francese, si nota con piacere una larga applicazione

delle moderne teorie di stilistica, affermatesi dalla Svizzera attraverso l'opera del compianto Charles Bally, professore di Linguistica generale all'Università di Ginevra. Alberto Rossi parla della «costruzione» nell'opera di Proust, cercando di mostrare, con accurata analisi, secondo quali direzioni sia nato nella mente dello scrittore il piano generale della sua opera, e quale sia la concezione estetica di «unità nella complessità» che presiede alla sua costruzione. Giacomo Devoto, professore all'Università di Firenze, studia un problema più particolare, il «tempo proustiano», intendendo per «tempo» il problema musicale del modo di scrivere di Proust, il problema del suo ritmo. Lo studioso osserva che Proust ha «dissociato» il tempo semantico dal tempo sintattico, che cioè la sua sintassi ha un ritmo diverso rispetto al ritmo, alla successione delle cose significate, delle immagini. Il periodo proustiano è molto dilatato, rispetto alla tensione che gli corrisponde nelle cose che deve significare. Questo allargamento del periodo è provocato sia da continue incessanti associazioni d'idee che dànno luogo ad altrettante determinazioni sintattiche particolari, sia a riflessioni e considerazioni su cose già dette. Devoto osserva poi alcuni modi impiegati da Proust per variare stilisticamente il periodo, le distinzioni e gradazioni all'interno della frase, e conclude additando la novità di molte caratteristiche dello stile proustiano; pur senza che questo stile voglia rompere la tradizione al modo tenuto p. es. dai futuristi.

Il saggio più concentrato di questa parte, e anche di tutto il volume, è quello di Gianfranco Contini, professore all'Università di Friburgo: *Introduzione alle «Paperoles»*. Contini studia il modo di comporre proustiano, basandosi sull'esame di esempi forniti dalle varianti. Egli riepiloga i risultati degli studiosi precedenti, come il Pierre-Quint, il Feuillerat, e li corregge e integra in una nuova interpretazione. Una nuova interpretazione che mostra ancora una volta come filologia testuale e critica letteraria possano non essere scisse, e come la separazione fra lingua e letteratura, studio linguistico e studio letterario, possa una buona volta essere vinta, anzi *debba* essere vinta. Il confronto delle varianti mostra il modo di lavorare di Proust: cioè da una parte la sua connessione alla lingua nel vivo della sua funzione, dall'altra il suo disporla in letteratura. La correzione di una parola con un sinonimo più tonale; la modificazione di una sintassi troppo impressionistica; ogni dato testuale del processo linguistico insomma, può ricondurre alle osservazioni fondamentali della critica. Tutte queste correzioni avvengono laddove il motivo trattato dallo scrittore si avvicina, o addirittura partecipa, a quella gravità conoscitiva, a quel costante confronto

con una verità assoluta, che anche Contini ammette come dominante dell'atteggiamento proustiano.

Il lavoro di Proust, risulta dalle osservazioni di Contini, non è così rigidamente separato in due tempi come lo vedeva il Feuillerat, in una prima fase lirica, mnemonica, analitica ma analitica-evocativa, e una seconda osservativa, psicologica, analitica ma analitica-critica. Contini sostiene una continuità nel procedimento compositivo. Proust stesso scriveva della sua opera: «Cet ouvrage ... est si méticuleusement composé ... que le dernier chapitre du dernier volume a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume. Tout l'entre-deux a été écrit ensuite.» L'esame indipendente che Contini compie a integrazione della sua critica al Feuillerat, (esame che mostra spesso esempi magnifici di critica linguistica) conferma la sua conclusione. E dall'esame risultano inoltre le differenziazioni che la tecnica proustiana è capace di imporsi a seconda di diverse necessità nello sviluppo dell'opera, da *Swann* a *Jeunes Filles* a *Guermantes.*

Pure allo studio di procedimenti stilistici proustiani, e in specie al periodo (che già era stato oggetto dell'attenzione di Spitzer) è dedicato un saggio di Franco Simone. Prescindendo invece dallo stile, si occupano dell'aspetto psicologico e filosofico dello scrittore i saggisti della parte quarta: Giansiro Ferrata, che studia *Il Segreto di Proust,* Sergio Solmi che ne studia *l'esperienza dei limiti,* Paolo Mix che espone *La Poetica proustiana della Penombra,* e Rosario Assunto che pone al centro della sua ricerca la *Solitudine* e il *dolore* dello scrittore francese.

Altri saggi chiudono il volume, che è pure provvisto di un'appendice di P. L. Larcher, *La Révélation de Combray,* in francese. E nel complesso il lettore avrà anzitutto l'impressione di un generoso omaggio ad uno dei maestri della letteratura contemporanea da parte degli italiani, che molto gli debbono; e insieme una chiara immagine di Proust come si specchia nella letteratura italiana, e per quali caratteri si va fissando nella nostra tradizione; e infine una bella e varia esemplificazione, su un tema unico, di diversi sistemi, correnti, e visioni, della nostra critica d'oggi.

Fredi Chiappelli.

ZÜRCHER BEITRÄGE
ZUR DEUTSCHEN LITERATUR- U. GEISTESGESCHICHTE
herausgegeben von Prof. Dr. Emil Staiger

Heft 1

Karl Toggenburger

Die Werkstatt der deutschen Klassik

Goethes und Schillers Diskussion des
künstlerischen Schaffens

200 Seiten, broschiert Fr. 7.—.

Die Reihe der «Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte» setzt sich zum Ziel, diejenigen Dissertationen zu sammeln und einem weiteren Leserkreis vorzulegen, die über das engere wissenschaftliche Fach hinaus Anspruch auf allgemeineres Interesse erheben. Das trifft in besonderem Masse bei der Schrift von Karl Toggenburger über «Die Werkstatt der deutschen Klassik» zu. Gerade das vermeintlich bekannteste Werk der Grössten birgt oft die ungeahntesten Schätze. Sie unter der Konvention und ungeprüft überlieferten Schulmeinung erst eigentlich zu entdecken, hat sich diese eng auf die Texte bezogene Arbeit zur Aufgabe gemacht. Dem Begriff des Klassischen gewidmet, trägt sie dazu bei, das geistige Vermächtnis unserer Klassiker dem Leser zum Bewusstsein zu bringen und es in seiner Fülle durch die eigene neue Erkenntnis weiterzugeben.

*

Heft 2

Arthur Häny

Hölderlins Titanenmythos

120 Seiten, broschiert Fr. 4.—.

Hölderlins Werk hat in den letzten Jahrzehnten eine bedeutende Klärung erfahren; dennoch sind seine geheimeren Bereiche rätselhaft genug geblieben. Die vorliegende Abhandlung sucht nun mit der gebotenen Scheu das Dunkelste ans Licht des Tages zu ziehen; sie interpretiert eine Reihe hochbedeutender, schwer zugänglicher Hymnen und erschliesst uns damit ein Neuland. Die Texte werden aus sich selber erklärt ohne jegliche Schematisierung. Der Kampf des Dichters mit den Titanen wird als grundsätzliche Auseinandersetzung erkannt, welche nicht Hölderlin allein, sondern den ganzen deutschen Idealismus angeht — ja mehr, es ist eine Auseinandersetzung, an der die abendländische Welt unbewusst teilhat.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

Emil Staiger

Grundbegriffe der Poetik

248 Seiten. In Leinen Fr. 11.50.

«Grundbegriffen eignet stets eine gewisse Formalität und Leere; sie können nur Wegweiser sein, die uns den Gang zum Verständnis des Wesentlichen erleichtern. Staiger sieht die Grenzen seiner ‚Poetik' klar, er kennt ihre Lücken. Das vermindert das Gewicht dieser klar und streng aufgebauten, an glücklichen Prägungen der gewonnenen Erkenntnisse reichen Schrift keineswegs. Sie vertieft unsere Einsicht in das Wesen des Dichterischen, erweitert unsere Kenntnis des Menschen und seiner Möglichkeiten und bestärkt uns in jener Ehrfurcht, ohne die wir uns grosser Kunst nie zu nahen vermessen sollen.»

Ernst Altherr, «Neue Zürcher Zeitung».

«Seit langem ist kein auf eine so gescheite Weise anregender Beitrag auf dem Gebiet der deutschen Literaturwissenschaft erschienen.»

Max Rychner, «Die Tat».

*

Demnächst erscheint:

Meisterwerke deutscher Sprache im 19. Jahrhundert

2., erweiterte Auflage. 260 Seiten. In Leinen Fr. 13.50.

Hölderlin: «Heidelberg», «Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter», «Chiron» / Jean Paul: «Titan» / Kleist: «Bettelweib von Locarno» / Goethe: «Sommernacht», «Novelle» / Grillparzer: «König Ottokars Glück und Ende» / Stifter: «Nachsommer» / C. F. Meyer: «Die tote Liebe» / Hofmannsthal: «Der Schwierige».

«Lebendigmachende Literaturkritik in seltenem Masse.»

«Neue Zürcher Zeitung».

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH